BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية

أندريه تاركوفسكي
في النقد السينمائي العربي

إعداد سمير فريد

مكتبة الإسكندرية
مركز الفنون
دراسات سينمائية
(١٤)

أندريه تاركوفسكي

في النقد السينمائي العربي

إعداد وتقديم **سـمير فريـد**

صدر بمناسبة برنامج السينما الأوروبية

مقدمه

رحلتي مع أندريه تاركوفسكي

سمير فريد



رحلتي مع أندريه تاركوفسكي

مقـــدمه

يعتبر أندريه تاركوفسكي (٤ إبريل ١٩٣٢ في موسكو – ٢٩ ديسمبر ١٩٨٦ في باريس) من أعظم المبدعين في تاريخ السينما في العالم، وليس فقط في بلاده روسيا، أو في السينما المعاصرة. وقد أخرج تاركوفسكي تسعة أفلام: فيلمان قصيران، وسبعة أفلام روائية من عام ١٩٥٩ إلى عام ١٩٨٦، كما أخرج «هاملت» شكسبير على المسرح في موسكو عام ١٩٧٩، وأخرج أوبرا «بوريس جورونوف» على المسرح في لندن عام ١٩٨٣ .

أخرج تاركوفسكي فيلمه الأول عام ١٩٥٩، وهو الفيلم القصير «لن يكون هناك رحيل اليوم» للتليفزيون السوفيتي قبل سنة من تخرجه في معهد السينما بموسكو، وكان فيلمه الثاني فيلم التخرج عام ١٩٦٠، هو الفيلم القصير «القاطرة والكمان». أما أفلامه الطويلة فهي «طفولة إيفان» ١٩٦٢، و «أندريه روبلوف» ١٩٦٦، و «سولاريس» ١٩٧٢، و«المرآه» ١٩٧٤ و«ستالكر» ١٩٧٩، وفي السنوات السبع الأخيرة من حياته عاش تاركوفسكي في أوربا الغربية بين ايطاليا وفرنسا وبريطانيا والسويد واخراج الفيلم الإيطالي «حنين» ١٩٨٣، والفيلم السويدي «القربان» ١٩٨٦ . وتوفى في باريس متأثرا بمرض السرطان وهو في الرابعة والخمسين من عمره.

طفولة إيفان

شاهدت «طفولة إيفان» أول افلام الفنان الطويلة في أسبوع الفيلم السوفيتي الذي أقيم في سينما قصر النيل بالقاهرة في نوفمبر ١٩٦٤، وكان هذا الأسبوع موضوع أول مقال نشر بتوقيعي في جريدة «الجمهورية» في اليوم الثاني عشر من ذلك الشهر. لا أنسى هذا اليوم أبدا. بهرني جمال الفيلم، وعمقه الإنساني، ولكني لم أدرك مدى أهميته إلا بعد سنة كاملة، في نوفمبر ١٩٦٥، عندما وصل إلى القاهرة الجزء السادس من «مواقف» جان بول سارتر ترجمة جورج طرابيشي، ومن منشورات دار الآداب في بيروت. ففي الفصل الأخير من هذا الجزء المعنون «شبح ستالين» كتب سارتر عن طفولة إيفان.

شاهد سارتر الفيلم في موسكو عام ١٩٦٣، وعندما علم أن صحيفة (اليونيتا) الإيطالية، وهي صحيفة الحزب الشيوعي الإيطالي هاجمت الفيلم بعد فوزه بالجائزة الذهبية في مهرجان فينسيا ١٩٦٢، أرسل إلى رئيس التحرير رسالة نشرت في ٩ أكتوبر ١٩٦٣، وجعل هذه الرسالة خاتمة الجزء السادس من مواقفه.

قال سارتر إن «طفولة إيفان» من أجمل الأفلام التي شاهدها في الأعوام الأخيرة. ولكن نقاد «اليونيتا» جعلوا من فوزه بجائزة فينسيا شهادة على «غربية» الفيلم، ومساهمة في تحويل تاركوفسكي إلى «بورجوازي صغير مشبوه»، بينما الفيلم عميق في روسيته وثوريته، ويعبر بصورة نموذجية عن «حساسية الأجيال السوفيتية الفتية». وقال: إن تاركوفسكي لا يعرف السينما الغربية تقريبا، وإن ثقافته في الأساس وبالضرورة سوفيتية. وقال سارتر: إن ايفان مسخ، مجنون، إنه بطل صغير وفي الحقيقة إنه أكثر ضحايا الحرب براءة وتأثيرا في النفس: فهذا الطفل الذي لا نملك إلا أن نحبه، قد صنعه العنف، فاستبطنه. لقد قتله النازيون عندما قتلوا أمه، وذبحوا سكان قريته. ومع ذلك فهو حي، وقال «إن التاريخ مأساوي» كان هيجل يقول ذلك، وكذلك ماركس الذي أضاف أن التاريخ يتقدم دوما من أسوأ جوانبه. لكننا في الآونه الأخيرة لم نعد نذكر ذلك تقريبا، ونلح على التقدم متناسين الخسائر التي لا يمكن أن يعوضها شيء. ولقد جاء فيلم «طفولة إيفان» ليذكرنا بهذا كله في صورة نفاذه، عذبه، انفجارية: طفل يموت.

هكذا بدأ تاركوفسكي منذ أول أفلامه الروائية: لا ينقد أقل من حركة التاريخ، ولا يفوز بأقل من ذهبية فينسيا، ولا يهاجمه أقل من الحزب الشيوعي الإيطالي، ولا يدافع عنه أقل من جان بول سارتر. ولم يكن من الغريب والأمر كذلك أن يدخل في صراع عنيف مع القوى الرجعية في بلاده، وأن تتعرض أفلامه للمنع أو الحصار. لقد كان تاركوفسكي نتاج عالم ما بعد نقد ستالين في المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي السوفيتي عام ١٩٥٦، وكان في نفس الوقت ضحية مرحلة الانتقال إلى العالم الجديد. ولم يكن من الغريب أن ينهكه الصراع، فيرحل إلى أوربا الغربية عام ١٩٧٩، ويقرر البقاء فيها عام ١٩٨٣. بل لم يكن من الغريب أن يموت في المنفى، وكأنه لا يستطيع أن يتنفس غير هواء روسيا. كتب الفنان في يومياته في ٢٥ يونيو ١٩٨٣ «لا أستطيع العيش في روسيا، ولا هنا أيضا» (ترجمة برهان شاوي عن «يوميات الألم» فرانكفورت ١٩٨٩).

أندريه روبلوف

أتم تاركوفسكي فيلمه الروائي الثاني «أندريه روبلوف» عام ١٩٦٦. ولكن الفيلم منع من العرض في الداخل، ومن التصدير إلى الخارج. وكان اسم الفنان قد أصبح معروفا بعد نجاح «طفولة إيفان»، وفوزه في فينسيا، ولذلك عرف العالم طوال خمس سنوات قضية «أندريه روبلوف» إلى أن صُرح بعرض الفيلم وتصديره عام ١٩٧١

كانت البداية عام ١٩٦٧ عندما أراد (روبرت فافر لوبريه) مدير مهرجان كان عرض «أندريه روبلوف» في مهرجان كان ١٩٦٨، داخل أو خارج المسابقة، وطلب من أندريه مالرو وزير الثقافة الفرنسي أنذاك أن يدعم موقفه عند ايكاتيرينا نورتسيفا وزيرة الثقافة السوفيتية. واستجاب مالرو، ووعدت الوزيرة بالموافقة، ولكنها لم تنفذ وعدها. وبسبب عدم عرض الفيلم في مهرجان كان ١٩٦٨ بعد الإعلان عن هذه المساعي، أصبح منعه قضية من قضايا الرأي العام وخاصة مع الأحداث العنيفة التي شهدها عام ١٩٦٨ في أماكن كثيره ومتفرقه من العالم للمطالبة بالمزيد من الحريات الديمقراطية.

وفي يوليو ١٩٦٨ جاء إلى القاهرة وفد سينمائي سوفيتي، وأثناء المؤتمر الصحفي سألت رئيس الوفد فيكتور سيتين عن مصير فيلم «أندريه روبلوف» فقال، وأنقل الحوار عن «الجمهورية» في ٢٢ يوليو من ذلك العام، ما حدث مع تاركوفسكي أن المخرجين الكبار اعترضوا على مشاهد من الفيلم مثل حرقه بقرة، وموت كلب بحربة طويلة، واعتبروها مشاهد «طبيعية» لا تمت إلى السينما، ولا إلى الفن بصلة، وقد أقتنع تاركوفسكي، وهو الآن يعمل في فيلم جديد. قلت لرئيس الوفد ولكن ألا يعتبر هذا تدخلا في حرية الفنان، وخاصة بعد أن أثبت في فيلمه الأول أنه فنان متمكن من فنه، ومتقدم في فكره»، فرد «هناك تدخل سيئ، وتدخل غير سيئ، ومن الضروري احترام تجربة المخرجين القدامى . . على أية حال لقد اقتنع تاركوفسكي.

وقد قام تاركوفسكي بالفعل بالحذف من فيلمه بنفسه. وكان بالطبع يفعل ذلك لأنه مثل كل فنان أصيل يريد عرض فيلمه، ويعرف أن الفيلم باق إلى يوم يعرض فيه كما صنعه، ويريد أن يستمر في العمل في بلاده. وفي مهرجان كان ١٩٦٩ عرض الفيلم خارج المسابقة، وفاز بجائزة الاتحاد الدولي للنقاد «فيبريسي» ، واعتبر حدث المهرجان، بل من الأحداث الكبرى في السينما المعاصرة.

ورغم عرض الفيلم في مهرجان كان، والنجاح الذي حققه، ظل ممنوعاً من العرض العام، ومن التصدير إلى الخارج. ولم يصدر القرار بعرضه إلا بعد أن أفلت الموقف من أيدي السلطات. فقد تعاقدت إحدى شركات التوزيع الفرنسية مع مندوب شركة توزيع الأفلام السوفيتية «سوف اكسبورت فيلم» لتوزيع الفيلم في فرنسا، ووافق المندوب دون العودة إلى

موسكو، فلما علمت السلطات السوفيتية طلبت فسخ العقد وتسليم النسخه، ولكن الموزع رفض، وعرض الفيلم في فرنسا عام ١٩٧٠، ومن ثم لم يكن هناك مفر من إلغاء قرار المنع عام ١٩٧١.

والغريب أن الرقابة على السينما في مصر منعت بدورها فيلم «أندريه روبلوف» عندما عرض عليها في ابريل ١٩٧٣ ابان تولي يوسف السباعي منصب وزير الثقافة. وقد شرفت بتقديم الفيلم عند عرضه في نادي سينما القاهرة بتصريح خاص في الثاني من مايو ١٩٧٣. وفي ختام دراستي عن الفيلم كتبت تحت عنوان «نداء»:

إننا نناشد أرشيف الفيلم القومي في القاهرة شراء أفلام فنان السينما السوفيتي العظيم، وكلها في القاهرة.

إننا نطالب الرقابة الإفراج عن «أندريه روبلوف»، ونطالب سوف اكسبورت فيلم بعرضه على الجماهير.

دافعوا عن حق تاركوفسكي فى عرض فيلمه، ودون حذف كما صنعه.

دافعوا عن أندريه روبلوف! . .

سولاريس

وفي مهرجان كان ١٩٧٢ شاهدت الفيلم الروائي الثالث للفنان «سولاريس» حيث عرض داخل المسابقة، وفاز بجائزة لجنة التحكيم الخاصة.

وفي ذلك المهرجان فكرت أن أجري حوارا مع تاركوفسكي، ولما علمت أنه لا يعرف غير الروسية، وأنني مضطر إلى استخدام المترجم الروسي الرسمي الذي يرافقه، وجدت أنه لامعنى للحوار، وهناك رقيب بيننا، يعلم الله وحده ماذا سيقول لي من كلامه وماذا سيقول لمحدثي من كلامي، وبعد نهاية المهرجان سافرت إلى باريس، وفي لقاء مع فرنسوا موران ناقد «اللومانتيه» صحيفة الحزب الشيوعي الفرنسي تطرق الكلام إلى الحديث الذي كنت أتمناه مع تاركوفسكي فقال لم تكن تحتاج إلى مترجم، قلت كيف، قال لأن اللغة الثانية التي يعرفها تاركوفسكي هي العربية.

ذهلت بالطبع ، وندمت ندماً شديداً ، ولم ألتمس لنفسي العذر بعدم المعرفة ، فهو عذر أقبح من الذنب كما يقال . ولم أشعر بالراحه إلا عندما علمت بعد ذلك أن تاركوفسكي درس العربية بالفعل عندما التحق بمعهد اللغات الشرقية في موسكو قبل أن يلتحق بمعهد السينما ، ولكنه لم يتم دراسته بسبب تعرضه لحادث أدى إلى إصابته بأرتجاج في المخ ، وعلاجه فترة طويلة ، ثم عمله حوالي سنة في حلقة بحث لدراسات الذهب في (قرغيزيا) قبل دخول معهد السينما . وبالتالي فهو لا يعرف اللغة العربية معرفة حقيقية .

وكان لي أيضا شرف تقديم «سولاريس» عند عرضه في نادي سينما القاهرة في الثاني من يناير عام ١٩٧٤ .

المـــرآة

وفي عام ١٩٧٤ أخرج تاركوفسكي فيلمه الروائي الرابع «المرآه» ومرة ثانية منع الفيلم من العرض . وفي يوليو ١٩٧٥ ذهبت إلى مهرجان موسكو ، وكان الناقد والمنظر السينمائي الكبير فلاديمير باسكاكوف قد طلب مني أن أمده ببعض المعلومات التي يريدها عن السينما في مصر عند حضوري إلى موسكو ، فلما قدمتها إليه اعتذر عن عدم وجود مكافأة ماليه مقابل الجهد الذي بذلته وسألني أي شيء آخر غير المال ، فقلت أريد مشاهدة فيلم «المرآه» ضحك باسكاكوف حتى أهتز جسده العملاق وقال إن تدبير الأموال أسهل في هذه الحالة ، ووعدني أن يبذل جهده لترتيب عرض خاص ، وقال إنه لا يوجد قرار بمنع الفيلم ، فقد عرض في ضواحي موسكو ، واعتبر من الأفلام الفاشلة «جماهيريا» ، ولكن هناك قراراً بعدم عرضه في مهرجان موسكو ، وذات يوم اتصل بي وقال إن أندريه فايدا طلب مشاهدة الفيلم ، ووافقت السلطات على إقامة عرض خاص ، وأن بإمكاني الذهاب إلى هذا العرض دون دعوة . قال خذ معك أي طالب مصري في معهد السينما لأن الفيلم بدون ترجمة ، وقل له العرض في «الدوم كينو» ، وهناك أُدخلا إلى القاعة مباشرة دون سؤال ودون استئذان .

وكان هذا ما حدث بالضبط ، وكان يوماً من أجمل أيام العمر ، يوم من حياة الروح بألف يوم ، يوم مشاهدة مرآه تاركوفسكي الساحرة . وبعد العرض سألت الطالب المصري عبد الفتاح رياض الذي أكرمني وترجم الحوار بالعربية ماهي مشكلة هذا الفيلم مع «الرقابة» فقال: إن الفيلم عرض في معهد السينما بحضور مخرجه ، وبعد العرض جرت مناقشة فهم منها أن مشاكل الفيلم كثيرة أبرزها تلميحاته إلى عقدة أوديب ، بينما فرويد من الممنوعات ، وأنه سيرة ذاتية ، ومن يكون تاركوفسكي أو أي مخرج حتى يصنع بأموال البلاد سيرته الذاتية ، كما أن هناك لقطة

لقنبلة تتدحرج في تدريب عسكري، واعتبرها البعض إهانة للسلاح السوفيتي! . وكنت في مهرجان موسكو عضوا في لجنة تحكيم الاتحاد الدولي للنقاد «فيبريسي»، ممثلا لاتحاد نقاد السينما في مصر. وفي اجتماع اللجنة اقترحت منح الجائزة لفيلم «المرآه»، فغضب مندوب اتحاد النقاد السوفيت، وقال إن الفيلم لم يعرض رسمياً في المهرجان فكيف يفوز بالجائزة، قلت ولكني شاهدت في العرض الخاص عددا من أعضاء اللجنة، فماذا لو كنا أغلبيه، وماذا لو كان رأيهم أن يفوز الفيلم بالجائزة، ساد الصمت، واقترح المندوب السوفيتي فترة راحة.

وفي فترة الراحة هذه، ولم يكن هناك من اشتكى من التعب، قال لي الصديق الناقد الفرنسي مارسيل مارتان إن المقصود بفترة الراحة أن نتشاور في الكواليس. وطلب إيقاف المناقشة حول فيلم «المرآة» لأن فوز الفيلم يمكن أن يدمر العلاقة بين الاتحاد السوفيتي والاتحاد الدولي للنقاد، ثم قال ولا بد من إيقاف المناقشة أيضا حتى يمكن توجيه الدعوة إليك مرة أخرى سواء إلى مهرجان موسكو أو إلى مهرجان طشقند. وكان ردي على العزيز مارتان: إن هذه الجائزة هي أقل ما يجب إزاء منع «المرآة».

وعند بدء الاجتماع من جديد اقترح المندوب السوفيتي التصويت على إيقاف المناقشة حول فيلم «المرآة»، وكان له ما أراد بأغلبية الأصوات، وليس بالإجماع. ومن يومها، وحتى الآن لم توجه لي أي دعوة لزيارة الاتحاد السوفيتي لأي سبب من الأسباب.

عدت إلى القاهرة، وكتبت عن «المرآه» تحت عنوان ياماجو جفاريت، فاندهش سكرتير التحرير الفنان عبد الحليم البرجيني وقال هل الفيلم عن العفاريت، قلت العنوان سوف يلفت النظر، ومعناه بالروسية «اني أتكلم»، وهي أول جملة تقال في مقدمة الفيلم قبل العناوين بعد نجاح عملية جراحية لشاب فقد النطق. قال البرجيني إذن ليكن هذا العنوان، ولكن باللغة العربية.

وفي ٢٨ أغسطس ١٩٧٥ نشر المقال تحت عنوان «وقال أندريه الآن يمكنني أن أتكلم» وجاء فيه «تكلم تاركوفسكي كما لم يتكلم أحد في فيلمه الذي سيصبح نقطة تحول في تاريخ السينما دون أدنى مبالغة. وما أقل نقاط التحول في تاريخ الفنان، إن مجرد إنتاج فيلم «المرآة» في الاتحاد السوفيتي يعني أن الجليد قد ذاب بالفعل. ورغم أن القوى البيروقراطية قد منعت الفيلم من تمثيل الأتحاد السوفيتي في المهرجانات حتى مهرجان موسكو، ولكن تاركوفسكي سوف ينتصر يوما، إن «المرآة» هو مجد السينما السوفيتية، بل مجد الفن السينمائي، بل مجد

الإنسان ، وأمام هذا العمل الفني الخارق يصعب أن نتحدث في هذه الحدود ، ولا نملك الآن إلا أن ننحني حباً وإعجاباً» .

سينما الظروف الكبيرة

وقد شاهدت «حنين» في مسابقة مهرجان كان عام ١٩٨٣ حيث فاز بجائزة خاصة ، وشاهدت «القربان» في مسابقة نفس المهرجان عام ١٩٨٦ حيث فاز بجائزة التحكيم الخاصة بينما كان صاحبه يعاني آلام المرض في المستشفي في باريس .

كانت السينما قبل تاركوفسكي لغة جديدة للتعبير الروائي والقصصي والشعري والموسيقى والأدبي والتشكيلي والتسجيلي ، أما بعد تاركوفسكي فقد أصبحت أيضا لغة للتعبير الفلسفي وتلك هي الإضافة الكبرى التي تجعل من تاركوفسكي أحد أعظم المبدعين في تاريخ السينما في العالم .

لقد عبر تاركوفسكي عن ما أسماه سارتر في «ما الأدب» ترجمة الدكتور غنيمي هلال عام ١٩٦١ بـ «أدب الظروف الكبيرة» ، وهو الأدب الذي يجمع بين المطلق الميتافيزيقي ونسبية الواقع التاريخي ، ويوفق بينهما . وانطبق على تاركوفسكي قول جيمس جويس في صورة الفنان في شبابه: لن أخدم ما لم أعد أؤمن به سواء أطلق على نفسه بيتي أو وطني أو كنيستي . وسوف أحاول أن أعبر عن نفسي بأسلوب ما في الحياة والفن بكل ما أستطيع من حرية ، مستخدما في دفاعي الأسلحة الوحيدة التي أبيح لنفسي استخدامها : الصمت ، والمنفى ، والدهاء .

سمير فريد



الباب الأول

حياته وعالمه

قوة الروح وصلابة الموقف

د. محمد قارصلي (سوريا)

١

قوة الروح وصلابة الموقف

يتعاظم الاهتمام بأفلام المخرج السوفيتي الراحل أندريه تاركوفسكي ، ولم يأت هذا الأهتمام نتيجة مرض المخرج ووفاته المبكرة عام ١٩٨٦ . وكذلك لم يكن هذا الأهتمام ناتجا عن الحملات الدعائية العربية التي حاولت أن تصور تاركوفسكي على أنه «منشق» وأن أفلامه الهامة نفذت في الغرب فقط .

إن الاهتمام بأفلام تاركوفسكي وكتاباته نابع قبل كل شيء من طبيعة هذه الأفلام ، ومن نوعيتها والكلمة الإبداعية والفنية والجمالية والانسانية التي أضافتها إلى الثقافة البشرية ، هذه الأفلام والكتابات جعلت من أندريه تاركوفسكي ظاهرة سينمائية غنية ومتميزة ، وصوتاً انسانياً متفردا ، وباحثاً في الروح الأنسانية ، روح الإنسان والشعب وروح البشرية أجمع ، ووجهاً ثقافياً عميقاً بأفكاره الفلسفية والفنية والجمالية .



فاديم يوسف وأندريه كونتشالوفسكي ويولي كاراسيك وأندريه تاركوفسكي طلبة السينما
يخرجون من إحدى محطات مترو موسكو عام ١٩٥٩

لقد أصبحت أفلامه السبعة والنصف، [1] إضافة فريدة ليس للسينما السوفيتية فقط بل والسينما العالمية ككل، واستقبلت هذه الأفلام جميعها كما تستقبل الظاهرة الفنية الحقيقية. فقد هاجمها البعض متهماً إياها بالصعوبة والتعقيد والذهنية، وبأنها تتوجه إلى جمهور معين ذي مستوى ثقافي عال وبهذا فإنها تستعصي على الجمهور العادي كونها تخاطب «نخبة» من الذواقة، أما البعض الآخر فقد رحب بها ووجد فيها أفلاما فنية طرحت كلمة جديدة في الفن السينمائي والفن عموماً والثقافة وقد أدى النقاش الطويل والصاخب والعنيف حول أفلامه إلى انعكاسات هامة ومأساوية على حياة تاركوفسكي الشخصية وعلى مصيره الفني والابداعي، وخطت له طريقاً مليئاً بالصراعات والاحباطات والآلام إلى جانب النجاحات اللامتوقعة أو الانجازات الإبداعية والجمالية الفذة والفريدة.

الآن وبعد مدة قصيرة من وفاة المخرج الفنان، تبدو حياته ومصيره الشخصي والإبداعي ذات أهمية خاصة لأنها تحتوي في طياتها على نموذج خاص من صراع الفنان الصادق مع كل ما هو كاذب وسطحي، في صراعه مع الجمود العقائدي والمباشرية والشعارات في الفن من جهة، ومع الحرية الكاذبة والمبنية على المفاهيم الاستهلاكية وعلى تناول الفن كمتعة آنية فقط وليس كحاجة روحية ومتطلباً فكرياً وجمالياً رفيعاً.

إن حياة أندريه تاركوفسكي ومصيره الابداعي يمكن أن يكونا مثالاً حياً على معاناة فنان كبير تجاه كافة أنواع الضغوط والممارسات التي تحاول أن تفرض عليه توجهات معينة وأن تخلق منه أداة طيعة تنفذ أهدافا محددة لها أسماء مختلفة «كمتطلبات» الجمهور و «أفكار الدولة» و «العائدات التجارية» و «تبسيط» الفن ومخاطبة الناس باللغة التي يفهمونها و «تسلية» المشاهد وغير ذلك من المفاهيم والمقولات الموجهة أساساً ضد روح هذا الفنان وضد مقولاته الإبداعية والجمالية والفلسفية.

ويبقى صمود أندريه تاركوفسكي، تبقى أفلامه الصادقة في مضامينها وتوجهاتها والمتميزة بلغتها السينمائية ومفرداتها وأسلوبها، يبقى كل هذا مثالاً عظيماً على قوة روح الفنان وصلابة موقفه واستمراريته والتي يكافأ عليها في نهاية الأمر بمكانة متميزة في تاريخ الفن الإنساني وفي

[1] يعتبر اندريه أندريه تاركوفسكي فيلم «القاطرة والكمان» وهو فيلم التخرج من المعهد السينمائي، يعتبره نصف فيلم. وقد حاز هذا الفيلم على جائزة أفضل فيلم في مهرجان نيويورك لأفلام الطلبة

الحضارة الانسانية وبتخليد اسمه كانسان مبدع، وبأن تبقى آثاره الفنية نموذجاً للابداع ليس في مرحلة تاريخية محددة فقط بل وعلى مختلف المراحل وضمن سياق تاريخ الثقافة والفن عموماً.

إن أندريه تاركوفسكي فنان سينمائي ومفكر إنساني استطاع ومن خلال أعماله السينمائية والمسرحية ومن خلال آرائه وأفكاره، ومن خلال مصيره كإنسان مثقف يعيش تناقضات عصرنا كلها، استطاع أن يعبر وبصدق عن نموذج خاص ومميز، وفسر عملياً علاقة الفنان بعصره وزمنه ومجتمعه وعلاقته بالعالم وبالبشرية وبالتاريخ، ولقد فسر حياتياً الموقف الأخلاقي والمسؤولية الأخلاقية للفنان تجاه جمهوره وعصره وفنه والتي عبر عنها بقوله:

«بالنسبة لي فإن السينما عمل أخلاقي وليس مهني».

ولد أندريه تاركوفسكي في ٤ (إبريل) عام ١٩٣٢ في أسرة موسكوفية مثقفة، والده الشاعر السوفيتي الشهير أرسيني تاركوفسكي. في إحدى المقابلات الصحفية التي أدلي بها أندريه تاركوفسكي آخر أيامه قال: «أبي شاعر، تربى في العصر السوفيتي. لم يكن إنساناً ناضجاً عندما حدثت الثورة فهو من مواليد عام ١٩٠٧ . . . كان طفلا ولكنه بالطبع كان مشبعاً بالتقاليد الثقافية، أنهى والدي دورات بروسوف الشعرية وكان يعرف تقريباً كافة شعراء روسيا المشهورين وبالطبع فلا يمكن تصوره بمعزل عن تطور الشعر الروسي، شعر بلوك واخماتوفا وماندلشتام وباسترناك وزابالوتسكي. بالنسبة لي كان هذا هام للغاية، وقد حدث أنه في الواقع قامت أمي بتربيتي ، انفصل أبي عنها عندما كنت في الثالثة من عمري، لقد أثر أبي بي بمعنى ما بيولوجي، لا شعوري». ويتابع تاركوفسكي حديثه عن أسرته وفترة طفولته:

«لقد أثر أبي بي بتأثير ما داخلي ولكني مدين بكل شيء لأمي. لقد ساعدتني على تحقيق ذاتي».

فيما بعد سيعود في أفلامه «سولاريس» و «المرآه» و «القربان» إلى موضوع اظهار علاقته بأسرته، بأمه وأبيه وابنه، وها هو يتحدث عن هذه العلاقة، علاقته بأمه من خلال فيلم «المرآه».

من الفيلم يتضح أننا عشنا بشكل عام حياة قاسية. حياة صعبة للغاية، والفترة كانت صعبة. عندما بقيت أمي، وحيدة كان عمري ثلاث سنوات، أما أختي فلم تتجاوز السنة والنصف. وقامت أمي بتربيتنا وحدها. كانت معنا دوما. لم تتزوج مرة ثانية فقد كانت تحب والدنا واستمرت طوال حياتها. كانت امرأة مدهشة وقديسة ولم تكن تتلاءم مع الحياة على الإطلاق، وعلى أكتاف هذه المرأة التي لا حول لها نزلت كافة النزائل، كانت قد درست مع

أبي في دورات بروسوف ولكن نتيجة وجودي ولأنها كانت حامل بأختي فإنها لم تتسلم الشهادة.

لم تستطع أمي أن تحقق ذاتها وهي الانسان المثقف المتعلم، علماً أنني أعرف أنها مارست العمل الأدبي (وقعت بين يدي مسودات كتاباتها النثرية). كان باستطاعتها تحقيق ذاتها لولا تلك التعاسة التي هبطت فوق رأسها. دون أن تملك أي شيء راحت تعمل منقحاً في المطبعة وبقيت تعمل كذلك حتى النهاية حين استطاعت أن تحال إلى التقاعد. وانا ببساطة لا أفهم كيف استطاعت أن تقدم التعليم لي ولأختي. علماً أننى أنهيت مدرسة الرسم والنحت في موسكو، وكان لابد من دفع نقود لأجل ذلك. ولكن من أين؟ من أين كانت توفرها؟ لقد انهيت مدرسة الموسيقى، كانت تدفع للمعلمة التي كانت تدرسني قبل وأثناء وبعد الحرب. كان يجب أن أصبح موسيقياً ولكني لم أرغب بذلك. قد يقال عن بعد: بالطبع بما أنه من عائلة مثقفين فقد توفرت بعض الامكانيات وهذا أمر طبيعي.

ولكن ليس في الأمر ما هو طبيعي لأننا كنا نمشي حفاة، بالمعني الحرفي للكلمة، في الصيف لم نكن نستعمل الأحذية على الأطلاق إذ أنها لم تكن موجودة لدينا. أما في الشتاء فكنت احتذي خفاف أمي الصوفي. وبشكل عام فإن كلمة فقر لا تعبر عن ذلك. فقر مدقع! ولولا أمي . . . انني وببساطة مدين بكل شيء لأمي. لقد أثرت بي تأثيرا قوياً جداً، إنني حتي لم أفهم ذلك جيداً حين كانت علي قيد الحياة. ولكن فقط عندما ماتت وبشكل مفاجيء أدركت ذلك بوضوح».

أنهى تاركوفسكي دراسة الإخراج في معهد السينما في موسكو عام ١٩٦١ تحت إشراف المخرج ميخائيل روم، وفي عام ١٩٦٢ حقق تاركوفسكي في أستوديو «موسفيلم» فيلمه الأول طفولة إيفان» عن قصة فلاديمير بوجومولوف «ايفان» وكان مخرج آخر قد بدأ بتصوير الفيلم ولكن أتضح أنه أساء للسيناريو وظهرت المواد الأولية المصورة غير صالحة فنياً ومملة وبعيدة عن روح السيناريو والقصة. اقترح ميخائيل روم رئيس المجموعة الابداعية في الأستوديو وأستاذ تاركوفسكي، اقترح تلميذه الموهوب لكي يتابع أو يعيد تصوير الفيلم ولكن بشرط ألا يتجاوز الميزانية المقررة للفيلم وكذلك ألا يستبدل إلا بالحد الأدني الممثلين والديكورات وأماكن التصوير. بعد ثلاثة أيام من التفكير وافق أندريه تاركوفسكي وكان حله الاخراجي يعتمد على أحلام ايفان، أحلام ذات بناء شاعري انساني تأتي كنقيض لحالة الحرب وفظائعها.

وجاء فيلم «طفولة إيفان» قصيدة ملحمية شاعرية عن عالم طفل يعيش جحيم الحرب التي تحاول أن تكسر عالمه الطفولي وتخرجه منه قسرا ليصبح بدوره محارباً وليستشهد في نهاية الأمر تحت تعذيب قد لا يتحمله الرجال أنفسهم، ووظف تاركوفسكي المواد الوثائقية لتقف بواقعيتها وامكانياتها على الأقناع، مقابل الأحلام التي تعبر عن نقاء وشاعرية أحلام إيفان الصغير. فيما بعد كتب ميخائيل روم: «برأيي أنه خلال الأعوام الأخيرة ظهر فيلمان رائعان نفذا كعمل أول من قبل مخرجين جدد في السينما السوفيتية وهما «الطلقة الواحدة وأربعون» لتشوخراي و«طفولة ايفان» لتاركوفسكي ويتابع روم: فيما يخص طفولة ايفان فانه فيلم تعبيري بأعلى مستوى لهذا المفهوم، وهو يعتمد علي الطابع الحاد للبطل والذي يتكشف في ظروف غير عادية، ويقترن هذا الفيلم بالسينما الذهنية كونه يجبر المشاهد على التكهن ومتابعة التفكير. وهذه الميزة هي ميزة عامة في الفن المعاصر. على سبيل المثال: إن كل ما كتب هيمنجواي مبني على أساس أنه يجب التكهن بما يبدو أن الكاتب لم يكتبه على الأطلاق - وبهذا فإن هيمجواي يدعو القارئ للمشاركة بالعملية الابداعية. وهذا ما يدعو إليه فيلم تاركوفسكي. ففي الأحلام يعرض الفيلم كيف يجب ألا تكون الطفولة المعذبة بالحرب. إن توازي هذه المشاهد في الفيلم تجبر الجمهور على التفكير والخروج بنتيجة بسيطة حول: إلى أي مدى تدمر الحرب وكيف تشوه الروح والحياة. في هذا الفيلم يوجد مشهد عن الحب. بعض النقاد يعتقدون أنه مقحم في نسيج الفيلم وليس منسجماً معه. علما أنه يكشف عن الفكرة المركزية للفيلم ويدعمها، وكأن تاركوفسكي يقول للمشاهد: هاهما شابان، امرأة ورجل، كان يجب أن يحب بعضهما البعض ولولا الحرب لكان كل شيء رائعاً - لكان هناك حب.

استقبل فيلم «طفولة إيفان» استقبالا حافلا داخل الاتحاد السوفيتي وخارجه واعتبره النقاد فيلما يشير إلى ولادة فنان سينمائي كبير له لغته السينمائية ومفرداته الخاصة وأسلوبه المتميز. ونال العديد من الجوائز والشهادات من بينها الجائزة الذهبية ودبلوم في مهرجان اكابولكو السابع (المكسيك) وجائزة الأسد الذهبي للقديس مارك «في مهرجان فينيسيا الثالث والعشرين (إيطاليا).

وهكذا وبشكل مفاجئ، بعد فيلمه الأول أصبح أندريه تاركوفسكي مخرجاً مشهوراً على الصعيدين المحلي والعالمي.

فيما بعد كتب المصور فاديم يوسوف عن أندريه تاركوفسكي في مقالة «كلمة عن صديق» ما يلي : «. . . صورت معه ثلاثة أفلام ونصف ، وكانت أفلامه الأولى ، وهذا لا يعني أنني عشت واياه فترة طويلة من العمر فقط بل وشاهدت كيف بدأ كل شيء في أعماله.

شاهدت ! الحقيقة لا ، كنت مشاركا في هذا كله ، في ذات الجزء من حياته ، إذ انني كنت «أطبخ» أيضا في الوعاء ذاته.

لعب تاركوفسكي دوراً كبيراً في مصيري الابداعي وليس فيه فقط بل وأعطاني الكثير من الناحية الإنسانية – أعطوني كاميرا سينمائية وفيلما وسوف أدهش العالم!

كان هذا في بولوشوفا[1] بين مجموعة صاخبة ومتعددة الاتجاهات ثم فكر أندريه قليلا

وبعد لحظة صمت امتلأت بأحاديث الآخرين ، قال بصوت خفيض.

« لا لن أدهشه ، لا داعي لاي شيء.

باعتقادي أنه أدهش العالم وهزه وعلمه شيئاً ما . . . »

لقد أدهش تاركوفسكي العالم من خلال فيلمه الأول «طفولة ايفان» واستمر في اثارة دهشته وإعجابه في كل فيلم صنعه حتى فيلمه الأخير.

بعد الشهرة الكبيرة التي نالها تاركوفسكي على فيلمه الأول ، بدأ العمل على سيناريو فيلمه الثاني «أندريه روبلوف» وقد شاركه في كتابته زميله في الدراسة المخرج اندرية ميخالكوف كونشالوفسكي. نشر السيناريو في مجلة «الفن السينمائي» عام ١٩٦٤ باسم «الثلاثة يسمون اندريه»[2] ، وقد استبدل الأسم بعد أن أصبح الفيلم جاهزا باسم «أندريه روبلوف».

في محاولة لشرح فكرة الفيلم قال تاركوفسكي إنه وزملاءه أخذوا شخصية الرسام الروسي العبقري ، الذي عاش في بداية القرن الخامس عشر ، في محاولة للكشف عن القوة الروحية والأخلاقية للشعب الذي حتى في ظروف لا تلائم الابداع ، استطاع خلق كنوز ثقافية هائلة وعظيمة.

(١) بولوشوفا: بدة صغيرة قرب موسكو ، يوجد فيها بيت الراحة والاستجمام للسينمائيين وتجري هناك حلقات دراسية ولقاءات وندوات وعروض سينمائية

(٢) المقصود هنا: أندريه روبلوف وأندريه تاركوفسكي وأندريه ميخالكوف – كونشالوفسكي.

إن قوة فرد واحد كما قوة شعب بأكمله تظهر بأسطع مظاهرها من خلال الوقوف في وجه الظروف المعادية ومن خلال تجاوز هذه الظروف وتخطيها.

ولهذا ففي الفيلم تكتسب مشا هد الظروف التاريخية القاسية والعنيفة أهمية مبدئية وكبيرة – هجمات التتار والنزاعات بين الأمراء، نهب المدن وموت القرى، قسوة مالكي السلطة. ولكن المعني الرفيع للفيلم لا يكمن في تصوير الجوانب المظلمة من الوقائع التاريخية بل في اظهار صمود الشعب وامكانياته الابداعية والروحية التي لا تنضب، إن هذه الإمكانيات من الإدراك الشعبي هي التي تغذي اندرية روبلوف ومعاصريه من رسامي الايقونات ونقاشي الحجر وصانعي الأواني الخشبية الفنية والرجل المحب للطيران وبوريس الذي كان يقود عملية صب الأجراس. كانت رغبة داخلية تدفع جميع هؤلاء وهي أكثر قوة من الأوامر الخارجية ومن قرارات المنع، ولذلك فإن الفيلم بحد ذاته عميق الدرامية في احساساته وهو ينصب في نشيد الإنسان المبدع، وفي جموح ابداعه الذي لا يمكن كبحه.

يريد أندريه تاركوفسكي أن نقترب داخليا من أبطال الفيلم الذين تفصلنا عنهم مئات السنين وأن نكتسب عن هذا – الطريق احساسا بمتابعة المصائر التاريخية وان نشعر بأنفسنا ورثة ومتابعين للنشاط الثقافي الحضاري الذي مارسوه. اننا حلقة في سلسلة الأجيال حيث أن الحياة لم تبدأ بنا على هذه الأرض كما وأنها لن تنتهي بموتنا. هذا هو الإحساس الضروري للانسان وللانسان المعاصر بشكل خاص.

إن ما يميز فيلم تاركوفسكي «أندريه روبلوف» هو ذاك الايمان الملهم بمكانة الانسان والفن وأهدافهما وبقوة البحث الأخلاقي التي تتحول أحيانا إلى نشوة روحية وخيال مبدع، يضاف إلى ذلك المشاركة بكل ما يحدث حولنا للناس الآخرين ومن هنا يأتي التواضع العميق والطبيعي تماما. أنه ليس حكماً وهو ليس بالمتأمل بل هو انسان بين البشر، يقاسمهم قدرهم، قدر شعبه ومصيره.

نشر سيناريو فيلم «أندريه روبلوف» عام ١٩٦٤ – وانتهي تصويره وعرض لأول مرة على السينمائيين في «دار السينما» في موسكو عام ١٩٦٧ ثم بيع إلى فرنسا حيث عرضه الفرنسيون في مهرجان كان وحاز على جائزة النقاد (الفيبريسي) عام ١٩٦٩ ومع ذلك فلم يسمح بعرضه جماهيريا في الاتحاد السوفييتي إلا في عام ١٩٧١ وكان عرضه هذا نتيجة لجهود كبيرة قام بها

المخرج الكبير جيورجي كوزينتسوف والموسيقار العظيم ديمتري شوستاكوفيتمش والمخرج سيرفي فيراسيموف، تلك الجهود التي ان استطاعت إخراج الفيلم من «رفوف» المستودعات ليعرض جماهيريا، فانها لم تستطع أن تمنع «الاختصارات» و «التعديلات» التي خضع لها الفيلم والتي أضاعت منه ما يقرب الساعة، وقد مضى أكثر من عشرين عاماً أي في عام ١٩٨٧ أعيد فيلم «أندريه روبلوف» إلى ما كان عليه يوم عرضه الأول عام ١٩٦٧ ولكن بعد أن توفى مخرجه تاركوفسكي ومؤدى الدور الرئيسي اناتولي سولونيتسين وممثل آخر.

لقد أحس المخرج جيورجي كوزينتسوف [(١)] بمسؤولية كبيرة تجاه فيلم أحبه وأقتنع بسويته الفنية والجمالية العالية، أحس بأنه مسؤول بشكل ما عن مصير هذا الفيلم، وها هو يكتب عنه: «إذا أردنا الحديث عن العمق الداخلي النفسي لعالم الفنان والذي يظهر على الشاشة (والعمق الداخلي هو دوما انعكاس لجوانب ما من العالم الواقعي، إذ إن الفنان يختنق لو تواجدفي الفراغ)، فإن فن أندريه تاركوفسكي أثر بي بشكل خاص. نحن نقول أن الفن يعكس العالم، هذا صحيح، ولكن هذا الانعكاس له طابع خاص. إذ أنه في الفن يمكن أن ينجح ما هو ناتج عن معاناة فقط. على الشاشة يملك عمقاً فقط ما هو ناتج عن معاناة الفنان، أما ما هو مختلق فإنه يتساقط وكأنه بيت بني من أوراق اللعب، أن المعاناة ضرورية وهي تعبر قبل كل شيء عن امكانية الفنان لقوة الاستجابة الهائلة، يقول الملك لير عند شكسبير: «إنني جريح في دامغي» يبدو أن هذه الجملة هي أفضل ما يشرح العملية الابداعية.

منذ فيلم «طفولة إيفان» رأيت هذا بالذات لدى الفنان الشاب تاركوفسكي: احساس ناتج عن معاناة عميقة وقوة الفكرة التي لا تنفصل عنها على الشاشة.

ويتابع كوزينتسوف: «يخيل إلى أن المناظر الطبيعية التي لا يمكن وصفها في «أندريه روبلوف» والتي لا تتوقف اطلاقا عند حدود مباشرة الهدف، يخيل إلى أنها لوحات فنية حيث جرى التعبير بقوة من المثال الروحي الأعلي والمتمثل بالشعب والمحافظ عليه من قبله على الرغم من كافة فظائع واقع العصر.

---

(١) جيورجي كوزينتسوف: مخرج سينمائي سوفيتي ولد عام ١٩٠٥ وتوفى عام ١٩٧٣ ومن أشهر أفلامه «ثلاثية عن مكسيم» بابل الجديدة (دون كيشوت، وهاملت، الملك لير).

بعد أن أصبح معروفاً أن فيلم تاركوفسكي قد وضع على «الرف»، بدأ غ. كوزينتسوف علي الفور نضالا نشيطاً من أجل الإفراج عنه والسماح بعرضه على الشاشة أمام الجماهير. وقد توجه بدءاً من عام ١٩٦٧ ولعدة مرات إلى جهات مختلفة وكتب رسائل خطية بهذا الخصوص (احتفظ على سبيل المثال في أرشيف كوزينتسوف بنسخة من رسالته الموجهة إلى القسم الثقافي في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفيتي). لقد شارك كوزينتسوف مشاركة حارة في مصير فيلم «أندريه روبلوف» لأنه كان واثقا من أن هذا الفيلم أحد انجازات السينما السوفيتية.

في يناير عام ١٩٦٩ اتخذ قرار يجيز عرض الفيلم (على الرغم من ذلك فانه لم يعرض إلا في عام ١٩٧١) وقد تراسل المخرجون بشكل منتظم وكان «أندريه روبلوف» أحد أهم المواضيع التي تناولاها خلال مراسلاتهما. ونأتي ببعض فقرات هذه الرسائل التي تعبر من جهة عن ذلك الصراع الذي خاضاه من أجل انقاذ الفيلم ومن جهة أخرى عن مدي معاناة تاركوفسكي من أجل عرض فيلمه على الجمهور.

وها هو تاركوفسكي يكتب لكوزينتسوف بعدأن صدر قرار السماح بعرض الفيلم:

«عزيزي جريجوري ميخائيلوفيتش!

أخيراً ونتيجة صلاتك المستمرة تقرر بالأمس في المجلس السماح بعرض «روبلوف» وقد سجل هذا الأمر وصدق بشكل نهائي أتعلم يا جريجوري ميخائيلوفيتش أنني مرتاح للغاية نتيجة التفكير بأنه بين عصابة السينمائيين عندنا وجد مثقف حقيقي مثلك، عبّر عن موقفه الذي لا يقبل تأويلات مختلفة فيما يتعلق بـ «أندريه روبلوف» التعيس، وفي زمن صعب وغير مريح للغاية علماً أن هذا الأنسان كان وحيداً إلى أبعد الحدود في تصرفه هذا.

وأنني لن أنسى يوماً ما فعلته من أجلي ومن أجل فيلمي . . .». ٢٦ حزيران ١٩٦٩

لدى رغبة كبيرة برؤيتكم. فبالنسبة لي (بعد جائزة الفيبريسي في مهرجان كان) تعقدت حياتي إلى أقصى الحدود. حتى أن أحدهم هناك، في القيادة أقترح أن تنسحب من الأتحاد الدولي للنقاد لكي نرفض الجائزة !! (. . .) وعلى الرغم من أن الفرنسيين قاموا بأنفسهم بعرض الفيلم بعد أن اشتروه وأشركوه في مهرجان كان فإن جميع المصائب تصب الآن عليَّ شخصياً. وكلما كانت الصحافة هناك في الخارج (يمينية كانت أو يسارية) متوافقة في رأيها، كلما ساءت الأحوال بالنسبة لي هنا». ١٩٦٩/٧/٢٠

تعقدت الأمور كثيراً جداً نتيجة جائزة الفيبريسي في مهرجان كان، تعذبهم الآن من جديد مشكلة: هل يسمح أو لا يسمح بعرض «روبلوف» في صالاتنا؟

وبشكل عام فإن كل شيء على ما كان عليه في السابق. لو يسمح لي فقط من قبلهم بأن أعمل. هل تعلم؟ لقد قمت منذ مدة قصيرة بحساب وأصبت بذعر، فخلال تسع سنوات (أي بعد حصولي على الشهادة) قمت بتنفيذ فيلمين فقط، لقد اصابني الهلع!.

آنذاك لم يكن تاركوفسكي ليتوقع بأنه خلال خمس وعشرين سنة تقريباً سينفذ سبعة أفلام ومسرحيتين فقط، أي بمعدل فيلم كل أربع سنوات تقريباً.

عام ١٩٧٢ نفذ تاركوفسكي فيلم «سولاريس» عن رواية الكاتب البولوني ستائيسلاف ليم. انه فيلم من الخيال العلمي الفلسفي: فخلال العديد من السنين كان الكوكب الخفي «سولاريس» يجذب سكان الأرض، يغادر كريس كيلفان وهو عالم نفسي كبير الأرض إلى الكوكب بمهمة بالغة الأهمية، فيجب عليه أن يقرر هل يتوجب الاستمرار في العمل على المحطة المدارية والتي يعمل طاقمها على دراسة الكوكب أم لا؟

على الكوكب تنتظره مفاجآت: لقد انتحر أحد العاملين في المحطة وهو الفيزيائي جاباريان أما «سناوت» و «سارتو — ريوس» فقد اقتربا من الجنون. وسرعان ما يخرج كريس نفسه عن أطواره. ها هي مخلوقات وكأنها آتية من الحلم تظهر له. وفي إحدى المرات تظهر له زوجته التي ماتت منذ زمن بعيد.

يعتقد العلماء أن كل هذا من فعل محيط سولاريس الذي يمتص من ذاكرة الناس روئ وشخصيات ويعيدها ماديا، ولكن ما هو الهدف؟ قد يكون البحث عن امكانية حوار مع القادمين من العوالم الأخرى تتأكد هذه الأحجيات. يتلقى المحيط الذبذبات الموجهة الصادرة عن عقل كريس كيلفان وفوق سطح سولاريس المتماوج يرى كريس حديقة منزل والده المحببة له والتي تتوسطها بحيرة صغيرة مليئة بالأعشاب المائية. ينظر البطل إلى الأرض من أعالي الفضاء وتخترق أعماقه أحاسيس قوية وشعور بعلاقة القربى وبالتمسك بهذا الكوكب الرائع والهش والذي يحافظ في طياته على دفء بيت الأب، في نهاية الفيلم يعود الأبن الضال عبر المادة اللاأرضية العاصفة التي وكأنها تهدأ لعودته وندمه وطلبه الصفح والغفران، كتب تاركوفسكي متحدثا عن فيلم «سولاريس».

«لقد أخذت هذه الرواية لأنني رأيت ولأول مرة عملا استطاع أن يحدد على أنه قصة الندم ، ما هو الندم؟ ما هي التوبة بشكل مباشر؟ بالمعنى الكلاسيكي لهذه الكلمة؟ حين تتحول بالنسبة لنا الأفعال التي ارتكبنا ها والخطايا ، تتحول عن طريق ذاكرتنا إلى واقع ، بالنسبة لي كانت رواية ليم عبارة عن مسبب لصنع فيلم كهذا ، أما فيما يتعلق بالصدام مع المستقبل أو الاصطدام بما هو مجهول فمع ذلك كان من المهم بالنسبة لي ليس الجانب التأريخي (الوصفي) بل ما يجري داخل روح الإنسان وضمن حالته النفسية ، أن بطل «سولاريس» إنسان عادي يعاني من ألم روحي وخوف ، وهو كما الحيوان الذي يتعذب ولا يفهم ما الذي يحدث له . وبالنسبة لي فقد كان هاما بشكل خاص هو أنه من خلال مقاومته للقسوة واللاانسانية يحاول باللاشعور ان يبقى إنسانا ، وباللاشعور ، بغريزية وبقوة اندفاعه وسعيه الروحي ، ويتضح أن هذا الانسان العادي يبقى على مستوى روحي رفيع للغاية . إنه وكأنه يكتسب ذاته .

نال فيلم «سولياريس» جائزة التحكيم الخاصة في مهرجان كان الرابع والعشرين ، ونال العديد من الجوائز والشهادات الأخرى ومن بينها جائزة أفضل دور نسائي للمثلة ناتاليا بوندا رتشوك في مهرجان بنما عام ١٩٧٣ .

في أكتوبر عام ١٩٨٧ نشرت صحيفة «الأسبوع» نتائج استفتاء شارك فيه اثنا عشر ناقدا سينمائيا سبعون فيلماً كأفضل ما انتجته السينما السوفيتية خلال تاريخها وقد ذكر فيلم «المرآة» بين أفضل عشرة أفلام سوفيتية . وهذا الفيلم هو أكثر أفلام تاركوفسكي معاناة . بدءاً من الفكرة وحتى تنفيذها العملي قطع الفيلم طريقاً صعبة ، تبدل كثيراً حتى آخر أيام التصوير وبقى لفترة طويلة على طاولة المونتاج وفيما بعد وبصعوبة ومشقة وبطء وصل إلى الجمهور .

في بروتوكول اجتماع لجنة السيناريو والتحرير في الاستوديو الابداعي التجريبي يوم ٦ كانون الثاني عام ١٩٦٧ .

في برنامج العمل نقطة واحدة :آ.آ. تاركوفسكي يتحدث عن فكرة فيلم باسم مؤقت هو «الإعتراف» .

آ. تاركوفسكي: عم يجب أن يكون هذا الفيلم؟ في نهاية الأمر فإننا جميعاً نحن الذين نعيش على وجه الأرض ، نشعر بشكل من الأشكال باحساس كوننا ندين لامهاتنا . لا يظهر هذا الاحساس بشكل محدد على الدوام وغالبا ما ننساه غالبا ما ننسى الشئ الرئيسي . . . وهكذا

فإن هذا الفيلم يجب أن يكون عن الأم ، عن حياتها الصعبة للغاية وآمالها وايمانها ومصابها وسعادتها .

وافقت اللجنة على فكرة سيناريو «الإعتراف» وكلفته مع كاتب السيناريو . آ. ميشارين بكتابة السيناريو ، كان ذلك في عام ١٩٦٧ ولكن فقط عام ١٩٧٣ سمح بانتاج فيلم الإعتراف حسب النسخة الرابعة المعدلة من السيناريو والذي أصبح اسمه الآن «يوم أبيض ، أبيض» .

لقد عانى هذا الفيلم ومخرجه الكثير الكثير ، وقد قدم الفيلم خمس مرات للجنة السينما ، بعد كل عرض كان الاستوديو يتلقى قائمة بما يجب تعديله .

«في المرة الثالثة شاهد الفيلم نائب رئيس لجنة الدولة للسينما آنذاك ب . بافليونك . بعد الحديث معه لم يستطع تاركوفسكي ولا بأي شكل من الأشكال أن يتمالك نفسه ولا أن يهدأ أو يصرف النظر . في نهاية الأمسية قال اندريه: «أنني أعلم ما الذي يريدونه: أنهم يريدونني أن أترك السينما . ولكنني إذا لم أصور فسأموت! ، في تلك الليلة جاءته أول أزمة قلبية .

في مقابلة مع تاركوفسكي نشرت عام ١٩٨٧ في مجلة «ريس روبليكا» البولونية سأل المراسل تاركوفسكي :

«المراسل – في فيلم «المرآة» رويت قصة حياتك ، أي مرآة هي؟ أي كما عند ستندال والتي تتنزه على الطريق أم هي من النوع الذي من خلال عملك في الفيلم عرفك عن نفسك أشياء جديدة لم تكن معروفة لك مسبقاً ، وبكلمات أخرى ، هل هذا العمل الفني واقعي أم أنه تنويعات ذاتية عن شخصك؟ أو قد يكون فيلمك عبارة عن محاولة لجمع شظايا مرآة ووضعها في إطار شكل سينمائي وتجميعها في وحدة متكاملة متحدة؟

أندريه تاركوفسكي – بشكل عام فإن السينما دوما محاولة لتجميع شظايا ما في وحدة متكاملة. يتكون الفيلم من لقطات كما الفسيفساء من قطع منفصلة ، ذات ألوان ونوعيات مختلفة . ومن الممكن أن كل قطعة على حدة لا تملك أي معني فيما لو انتزعناها من السياق العام ، أنها تتواجد عندما تكون متكاملة فقط . في الفيلم لا يمكن أن يتواجد أي عنصر لا معنى له في نهاية الأمر . ولكن كافة العناصر مجتمعة تلون كل تفصيل بمعناها العام . أي وباختصار لا يوجد أي شيء كرمز بل يوجد كجزء من عالم ما متكامل ، في هذا المعنى فان فيلم «المرآة» هو أقرب إلى موقفي من السينما .

أما فيما يتعلق بنوعية هذه المرآة . . . إن الفيلم نفذ حسب سيناريو كتبته أنا ولا يوجد فيه أي مشهد مختلق . . . إن جميع المشاهد لها مكانة في حياتي أو في حياة أسرتي ، جميعها على الإطلاق ، المشهد الوحيد الذي كان مختلفا هو مشهد مرض البطل والذي لا نراه على الشاشة . وكان هذا المشهد ضروريا للحديث عن حالة البطل الروحية . إذ من الممكن أنه مريض بشكل مميت وهذا بالذات سبب ظهور ذكرياته ، سبب ظهور هذا الفيلم . أي أن هذه ليست ببساطة محاولة قسرية من قبل المؤلف تجاه ذاكرته ، اتذكر ما أرغب شخصيا تذكره ، بل هي ذكريات انسان يتذكر أهم اللحظات في حياته ، انسان يحتضر وهو يملك ضميرا ، ان حالته هذه بالذات يحددها كونه يتذكر . إن هذا المشهد الوحيد المختلق عبارة عن مبرر لكي تظهر ذكريات اخرى وهي حقيقية تماما .

أنك تسأل عن «المرأة» : هل هذا خلق عالم خاص بي أم هو حقيقة؟ بالطبع حقيقة ولكن من خلال تعرجات ذاكرتي فلنقل على سبيل المثال ، بيت طفولتنا والذي ترونه في الفيلم وقد بني في المكان الذي كان فيه سابقا منذ سنين عديدة ماضية وبدقة تامة . لم يبق هناك حتى الأساس بل عبارة عن خندق منه . ومن خلال الصور قمنا باعادة تشييده كما كان تماما . انني لست من الطبيعيين ولكن لو ظهر البيت بشكل آخر لكان هذا مأساويا ، بالنسبة لي لأنه من الضروري أن أجمع الكثير الكثير من الظروف . بالطبع نبتت هناك أشجار جديدة ونبت كل شيء فاضطررنا لقطع الكثير . ولكن عندما أتيت بأمي ، التي قمت بتصويرها في عدة لقطات هناك ، ذهلت تماماً لهذا المنظر وفهمت ان هذا يعطي ذاك التأثير المناسب وقد يتبادر للذهن: وما هي ضرورة هذا – ترميم كهذا لما كان؟ بل من الممكن أنه ليس كما كان بل ما أذكره أنا . ومع هذا فانني لم أحاول البحث عن شكل الذكريات ، من النوع الداخلي ، المحرف ذاتيا ، بل على العكس حاولت بشكل حرفي تكرار ما علق في ذاكرتي .

نعم بالنسبة لي كانت هذه تجربة غريبة جدا ، لقد نفذت فيلماً لا يوجد فيه أي مشهد اختلق لإثارة اهتمام الجمهور أو بأي شكل من الأشكال ليشرح له شيئا . لقد كانت هذه ذكريات لها بالفعل علاقة بقصة حياة أسرتنا . بالحياة ، ومما يدهش أنه على الرغم من أن هذه قصة خاصة فقد استلمت بعد هذا الفيلم عدد كبير من الرسائل حيث يطرح المشاهدون سؤالا بليغا كهذا: «كيف استطعت أن تعرف أشياء عن حياتي؟ بالنسبة لي فإن هذا هام بالمعنى الأخلاقي والروحي ، أي اذا حاول الانسان أن يعبر في العمل الفني عن أحاسيسه الصادقة فإنها لا يمكن أن تفهم من قبل الآخرين أما إذا حاول التأليف .

المراسل . . وكذلك الاختلاق . .

ا. تاركوفسكي – الاختلاق من رأسه . . فإن العمل الفني يصبح مزيفاً» .

اعتبر بعض النقاد والمسؤولين عن السينما أن فيلم «المرآة» سيفشل جماهيرياً وأنه فيلم موجه بشكل خاص «للنخبة» من المتفرجين والذواقة والمثقفين ، وقد كتبت مارينا تشوغونوفا الناقدة السينمائية والتي عملت مساعدة لتاركوفسكي في أفلام «سولاريس» و «المرآة» و «ستالكر» .

بعض الرؤساء والزملاء في العمل افترض أن الجمهور سيسدد الضربة الأخيرة ولكن آثار فيلم «المرآة» اهتمام مفاجئ ومبالغ فيه من قبل أناس لم يكونوا ليهتموا سابقاً بتاركوفسكي أو بأفلامه . قرر مسؤولو العروض السينمائية في موسكو أن يعرضوا الفيلم عرضا تجريبياً في صالتين للعرض في موسكو وقد ساد احساس عام بأن الرؤساء كانوا ينتظرون سقوطاً رهيباً للفيلم .

ولكن حصل ما لم يكن متوقعاً على الإطلاق ، منذ العروض الأولى ودون أية دعاية اصطف دور لا يتناقص أمام «التاغانكي» صالة العرض القديمة و«فيتياز» صالة العرض الحديثة ، بعد عدة أيام أصبح الوضع متأزماً عند الصالة الأولى فأضيف عرض اضافي . في السابعة صباحاً ! . . . ولكنه لم يساعد ، علقت لوحة تدعو الجمهور لكي ينتقل إلى صالة «زينيت» المجاورة والتي تتسع لجمهور أكبر ، ومع ذلك فإن الدور لم يتناقص .

لم تنجح «التجربة» .

عرض فيلم «المرآة» ثلاثة أسابيع ، اقترب أول أيار فسحب الفيلم من الصالات بحجة الأعياد ، ولكن . . . انتهت الأعياد . . وانتهى عام ١٩٧٥ بأكمله . . . بعد ذلك لم ير فيلم «االمرآه» على الشاشات الموسكوفية . . . ولكن الجمهور ، جمهور ، لم يتركوا مخرجهم .

في إحدى مقابلاته الأخيرة عام ١٩٨٥ قال تاركوفسكي : «إن أكبر تجربة اكتسبها من هذا الفيلم هي : اتضح أنه هام للجمهور كما هو هام بالنسبة لي بصرف النظر عن كونه يتحدث بالفعل عن عائلتنا وليس من أي شيء آخر ، لقد برهن هذا الفيلم لي عن وجود علاقة بيني كمخرج وفنان ، وإذا أردتم ، بين الشعب الذي أعمل من أجله . وكان هذا هاماً جداً بالنسبة لي فبعد أن اقتنعت بهذا لم يعد باستطاعة أحد أن يعيرني بأنني اصنع افلاماً ليست لشعب . علماً أنهم على كافة الأحوال عيروني بذلك ولكنني لم أعد بقادر على اتهام نفسي بذلك . . . »

ولا شك أن فيلم «المرآة» فيلم صعب في بنائه وتطور الأحداث فيه ولكنه أصبح نقلة نوعية في إبداع أندريه تاركوفسكي الذي وكأنه اكتشف لنفسه عالمه الداخلي بكل غناه وخياله وعمق أفكاره وروحيته وهذا ما انعكس على أفلامه التالية بل وحتى على مشاريعه التي لم تتح له الظروف والزمن امكانية تنفيذها، هذه النقلة النوعية تبدو واضحة في أول فيلم ينجزه بعد فيلم المرآة الا وهو فيلم «ستالكر» (الدليل).

في حديث مع مراسل صحيفة أجنبية قال تاركوفسكي إن فيلم «ستالكر» هو الفيلم الوحيد الذي استطاع أن يحقق فيه كل ما قصده.

أخذت فكرة الفيلم عن قصة للأخوين ستروغاتسكي واسمها «نزهة على حافة الطريق».

لقد انتظر النقاد وجمهور تاركوفسكي فيلماً ذا بنية ذهنية أكثر تعقيداً وخاصة بعد مشاهدتهم لفيلم «المرآة» وإذا به فيلم مبني على فكرة بسيطة ومفهومة حيث يقود ستالكر مجموعة عبر «منطقة» لغز وعبر عقبات عديدة والغاز ليصلوا إلى كنيسة صغيرة حيث بقوة طاقة فضائية لا تفسير لها يمكن أن تحقق رغبة كل من يدخلها، وقد يكون الجانب الاساسي في الفيلم هو ضرورة الإيمان والقدرة على الرغبة، يقول تاركوفسكي: «ان ستالكر، على الرغم من كل شيء، يأمل بأنه سيوجد انسان سوف يدخل إلى هذه الغرفة. ولكن لدى إحساس بأنه لا توجد لهذه الفرقة أية ميزات سحرية على الإطلاق وأن ستالكر نفسه يعرف ذلك جيدا! إذ أنه في الواقع، كل ما نعرفه عن هذه الفرقة بمعنى امكانياتها على تحقيق الامنيات نعرفه من خلال ستالكر نفسه فقط . . . وفي هذا الامر فانا لا أثق به كثيرا. ان هدفه هو تحريض الإنسان على الإيمان بأشياء لا مادية، بالإيمان بامكانيات تكمن داخل الشخصية الإنسانية. بالنسبة لستالكر فان الأمر سيان: ما الذي سيؤمن به تابعوه. الشيء الأهم بالنسبة له هو الكشف عن امكانياتهم على الايمان بالمثل العليا».

حصل فيلم «ستالكر» على جائزتين في مهرجان كان بالإضافة للجائزة الايطاليه «دافيد» دوناتيلو.

لقد أثار فيلم «ستالكر» جدلا كبيرا في الاتحاد السوفييتي تصعدت نتيجته وتفاقمت ازمة المخرج مع موظفي السينما ومسؤوليها آنذاك وقد تلقى دعوة من شركة التلفزيون الايطالي لاخراج فيلم (الحنين) الذي كتب السيناريو له بمشاركة الكاتب الإيطالي أنطونيو جويرا. وقد غادر إلي إيطاليا بشكل مؤقت بعقد ينص على تنفيذ هذا الفيلم هناك.

لم يكن تاركوفسكي يعلم كيف ستكون حياته في الغرب ولكن فكرة الحنين كانت تؤلمه وكأن هذا هو الدين الذي عليه أن يسدده، هو الانسان الروسي والفنان الذي يعيش الهجرة والاغتراب. ويبدو الآن ان ما قاله في حينه في شرح فيلم الحنين كان يعني به ذاته، لقد قال: «إن الحنين الروسي بجدوره وماضيه، بأماكنه وبالمقربين منه، بما يحيط به وبطريقة عيشه وأسلوب علاقاته مع الناس الآخرين. ان كل هذا يتصاعد لدينا حتى يصبح طابعا مميزا لنا، فمن المعروف لدى الجميع عدم امكانية فصل الروسي عن جذوره الابدية.

كم تبدو حزينة ومريرة ذكريات بطل فيلم «الحنين» ذلك المثقف الروسي وذكرياته عن وطنه الأم التي تلاحقه على الدوام . . . في إدراكه الذي يخبو فتظهر لوحة القرية الروسية المغمورة بالثلوج وكأنها قدت بين أثار قديمة بائدة.

ولكن لتجربة تاركوفسكي في الغرب جانبا آخر، جانبا كان يؤلمه وبشكل يومي وها هو يكتب رسالة لرئيس لجنة الدولة للسينما آنذاك فيليب يرماش يقول فيها: « . . . وبشكل عام لابد لي من القول بأن العمل هنا صعب للغاية ولأسباب عديدة أنني غالبا ما أذكر «موسفيلم»، وكأنه بيت الأبوية، حيث العمل أسهل وأكثر راحة وهدوءاً بشكل لا مجال للمقارنة فيه.

إنهم هنا لا يذرون النقود للرياح ويحاولون أن «يحلبوا» من أمثالنا كل العصير دون أن يحسبوا حسابا لا للفكرة ولا للابداع، النقود، النقود ثم النقود – هذا هو مبدأ السينما هنا في إيطاليا، وفي مقابلة أجراها في لندن قال تاركوفسكي متذكرا تجربته في إيطاليا:

« . . . لابد لي من القول بأنني لو كنت في الاتحاد السوفييتي فلم اكن لافكر بالنقود على الاطلاق ولكنني في إيطاليا، عذرا، فقد اضطررت للتفكير بالنقود باستمرار.

وكنت اسمع كلمة «نقود» أكثر بكثير مما اسمع كلمة «مرحبا» أو «إلى اللقاء»، إن هذا أمر صعب، اذا استطعت أن تقفل إدراكك في تلك اللحظة التي يحادثونك فيها عن النقود فسوف يعود انذاك كل شيء إلى مكانه ببساطة يجب التحول إلى أبله عندما يحدثونك عن النقود».

لقد كان فيلم «الحنين» تجربة إبداعية وفنية هامة في حياة أندريه تاركوفسكي بالاضافة إلى كونها تجربة حياتية صعبة لفنان مرهف الحس، ذكي، مدرك لحقيقة الأشياء وللظروف والعلاقات السائدة، ويبدو أن هذه التجربة بالذات انعكست وبشكل مأساوي علي فيلمه التالي الذي نفذه في السويد، فيلمه «القربان» الذي أصبح فيلمه الأخير.

لقد كرس تاركوفسكي فيلمه «القربان» لابنه أندريه الذي لم يستطع أن يلتقي واياه لمدة طويلة.

يبدأ الفيلم بمشهد لصبي ووالده يزرعان شجرة يبست على الشاطئ، إنهما يطمران جذورها في الرمال بتأن وعناية ويقول الأب لابنه بأنه فيما لو اعتنى بالشجرة ووثق الانسان بأنها ستعيش وتزهر وتورق فان هذا سيحصل حتما، يقف الأب والابن مدة طويلة أمام الشجيرة وتبتعد الكاميرا عنهما ببطء وبلا رغبة لتكشف مشهد جزيرة عارية الا من بيت وحيد بعيد.

تتوالي لقطات مرهفة الحس رفيعة الذوق، يبدو كل منها وكأنها لوحة صغيرة أو بطاقة تذكارية، انه كفنان للقطات المناظر الطبيعية يقوم بترجمة جمال الواقع الذي تعيشه عائلة سويدية من النخبة المترفة.

يحمل أبطال فيلم «الضحية» أسماء روسية ويذكر خلال الحوار الكاتب الروسي دوستيفسكي، أن بطل الفيلم يطالع كتابا عن الأيقونات الروسية، وهو يحمل اسما روسيا: الكسندر . . . لوحات روسية، أسماء روسية، دوستيفسكي وجزيرة نائية في بحر الشمال تبدو وكأنها منفي لانسان فقد إيمانه وأهدافه.

لقد غادرت السعادة بيت الكاتب ألكسندر، على طاولته قبعت ورقة بيضاء ناصعة وريشة كتابة – يبدو هذا جميلا كما في لوحة طبيعة صامتة، ولكن الورقة فارغة فليس لدى البطل ما يكتبه، إن عذابا روحيا يأكله نتيجة تفاقم وحدته رغم وجوده بين الناس، وترفه واستقرار وضعه في وسط استهلاكي بورجوا زي حيث تسود التخمة المفرطة التي تقتل روح الانسان الموهوب. ولكن لابد للانسان من أن يدفع لقاء حياة فقدت معناها وهاهو الحساب يأتي: يعلن الراديو ان حربا نووية قد بدأت.

تجاه خبر مخيف كهذا يوجد لدى كل من في البيت ردود – فعله الخاصة، بعضهم ينفجر يائسا وبعضهم الآخر يصاب بالذهول كمن فقد كل الأمل، الكسندر وحده لا يستسلم للقدر، أنه يعطي وعدا لإله لا يراه بأن يتخلى عن كل ما يملك فيما لو أزيح بسيف العدالة المسلط على كاهل البشرية. ها هو الصباح يشرق بعد ليلة رهيبة، يبدو أن شيئا لم يحصل ولم تحل نهاية العالم بل ومن الممكن العودة إلى الحياة السابقة المعتادة، ولكن في محاولة من ألكسندر للوفاء بوعده يشعل النار في منزله ويحترق كل ما كان يحب، كل ما بناه في حايته السابقة وكل ما وضع فيه روحه، حتي ليبدو وكأن النار لاتحرق البيت فقط بل تحرق العالم بأكمله، بالطبع فان

الانسان الذي قرر تقديم أضحية كهذه، حتى لو كان ذلك باسم إنقاذ أرواح الجميع، يعامل من قبلهم وكأنه مجنون عاص يجب اقفال ابواب مستشفى المجانين وراءه. تقوم سيارة «اسعاف» بنقل ألكسندر الذي يبدو له أن هذا حلا مناسبا، إذ لا يمكن للكتاب أن يعوض الوطن ولا الايقونات الروسية تحل محل الإيمان ولا تستبدل الذكريات بالحاضر.

على هذا النحو من عدم الرضى المعذب المأساوي تنتهي حياة أندريه تاركوفسكي الإبداعية، إن هذا الانسان الذي ضحى بكل ما يحب وبكل ما آمن به خلق هذا العمل الفني الذي أصبح رمزا وضع فيه الفنان روحه.

«الحقيقة أنه على الشاطئ الآخر ليس البيت بيتا ولا الراحة راحة وسعادة الإبداع ليست كما يجب، إلى البيت إلى الوطن . . . إلي هواء الوطن واحزان الأم، إلى بيت الآباء . . هذا ما يدعو إليه فيلم «القربان»».

عدا الأفلام التي نفذها أ. تاركوفسكي كان لديه عدد كبير من المشاريع والسيناريوهات التي لم يستطع تحقيقها لأسباب مختلفة ونأتي هنا بمثال على مشاريعه والتي تحدث فيه يرماش عنها في مقالة «لقد كان فنانا» يكتب برماش:

« . . . احتفظ لدى بورقة صغيرة وضع فيها مخططاته: «مشاريع آ. تاركوفسكي».

١– «التخلي» – سيناريو غورنشتين وتاركوفسكي. هذا (لتشوخراي).

٢ – «نقطة البدء» مشروع سيناريو من ل. تولستوي.

٣ – «موت إيفان ايليتش» مشروع سيناريو حسب قص ل. تولستوي.

٤ – «المراهق» مشروع سيناريو عن رواية دوستويفسكي.

٥ – «الأبله» مشروع سيناريو (١).

٦ – «آلة الرغبات» سيناريو بشكله الاول عن الأخوين ستروغاتسكي.

٧ – فيلم عن دوستويفسكي – مشروع سيناريو.

---

(١) وقد كتب تاركوفسكي السيناريو وبدأ فعلا بالتحضير لفيلم «الأبله» وقد بنى الديكور ولكن سفر تاركوفسكي لتنفيذ فيلم «الحنين» أدى إلى تأجيل فيلم «الأبله» ثم إلغاء العقد بهذا الخصوص.

عدا ذلك فقد كانت لديه مجموعة كبيرة من السيناريوهات الجاهزة والمشاريع والكتب والمقالات التي لم يستطع خلال حياته القصيرة انجازها.

قبل وفاته بمدة قصيرة وفي مقابلة مع الجمهور قال تاركوفسكي مجيباعن السؤال التقليدي المتعلق بمشاريعه المستقبلية.

«تاركوفسكي – توجد خطط بالطبع، وهي كثيرة ولكن لكي لا يصيبكم السأم أذكر فقط أنني عازم على اخراج «هاملت» باللغة الانكليزية.

ولكن علاقة تاركوفسكي بالمسرح تمتد إلى فترة بعيدة قبل هذه الإجابة وبالذات الى السبعينيات (١٩٧٦–١٩٧٧) حيث نفذ عرضا مسرحياً لـ «هاملت» شكسبير في مسرح الكمسمول في موسكو، وقد تحدث آنذاك عن علاقته بالمسرح.

«لدي رغبة كبيرة بالعمل في المسرح. ان المسرح يملك إمكانيات سرية كبيرة وأنا غير موافق مع أستاذي ميخائيل روم الذي يعتقد انه مع ظهور وتطور السينما، فإن المسرح يموت تدريجيا، المسرح – هو عبارة عن فن مدهش مستقل، هذا لا يعني أنني لا أستمتع الآن بالسينما، ببساطة فقد اثبت كل شيء بالنسبة لي في السينما حتى هذه اللحظة وخاصة في الفترة الأخيرة عندما نفذت «المرآة» . . . والآن أشعر بحاجة للعمل في المسرح، لا أعلم ما الذي سيكون في النتيجة ولكنني أود إخراج «هاملت» وفيما بعد يمكن أن نتمكن من تصوير فيلم. ثم يكون من الجيد إخراج «الضحية الأخيرة» و «ماكبث» في المسرح.

ونعود إلى مقابلته في لندن عام ١٩٨٥ حيث يطرح عليه سؤال: «سؤال – يدهشني ذاك الاهتمام الكبير لدى الروس والسوفييت بـ «هاملت» . تاركوفسكي – على كل حال إذا كان يدهشك اهتمام الروس بـ «هاملت» فان ما يذهلني هو غياب اهتمام الانكليز بـ «هاملت» .

«هاملت» هي أفضل نتاج مسرحي وشعري ظهر ووجد في العالم.

سؤال: لماذا هي الأفضل؟ ما سبب هذا الاهتمام؟

تاركوفسكي – لأن أهم مشكلة وجدت في زمن شكسبير وكانت موجودة قبله وسوف تتواجد بعد طرحت بالذات في هذه الدراما. ان القضية تتلخص بكون هذه المسرحية غير قابلة للإخراج، أي أن كل من قام بإخراج «هاملت» خرج من التجربة خاسرا. بالمناسبة فإنني أيضا أود إخراج «هاملت» ولا أستطيع فعل أي شيء حيال هذا الأمر، أنه سر عظيم.

على سبيل المثال : اعتقد أن فكرة مسرحية «هاملت» تقوم على أن انسانا ذا مستوى روحي رفيع يضطر للعيش بين أناس أخفض من مستواه الروحي هذا بكثير . ان انسان المستقبل مضطر للعيش في الماضي ، في ماضيه الخاص به . إن مأساوية هاملت لا تتلخص في انه محكوم بالموت ويموت ، بل إن مأساويته في أن موتا روحيا وأخلاقيا يتهدده ، وعلى الرغم من هذا فإن عليه ان يرفض اهتماماته الروحية ويتحول ليصبح قاتلا عاديا . أو عليه ان يتوقف من تلقاء نفسه عن العيش . أي ببساطة أن ينهي حياته بالانتحار وهذا يعني انه لا يؤدي مهمته «للأسف لم يستطع تاركوفسكي إخراج مسرحية «هاملت» للمرة الثانية . بعد التراكم الحياتي والفني والإبداعي الذي نما خلال عشر سنوات من تنفيذ المسرحية في موسكو .

ولكن تاركوفسكي خاض تجربة أخرى حيث قام بإخراج أوبرا «بوريس جودونوف» للموسيقى موسركي في مسرح «كوفنت جوردن» في لندن . وقد اجاب في احدى مقابلاته مع الجمهور عن السؤال التالى:

«سؤال – ما هي علاقتك بالأوبرا؟

تاركوفسكي – علاقتي بها غريبة جدا . اذ انني لا أرى نوعا فنياً أكثر تناقضاً من الأوبرا . ولهذابالذات أردت أن ادخل في جلد انسان يطبخ في هذا الوعاء ، لكي افهم ماذا يعني ، لكي أحاول مع ذلك أن اجد منطقة ما ، طبيعة ما .

ما الذي يمكن أن يكون أكثر غرابة من إنسان يصور أحاسيس إنسان آخر ويبدأ بالغناء كالعصفور؟

سؤال – غالبا ما يحدث هذا في الحياة.

تاركوفسكي – لا ، هذا لا يحدث غالبا ، صدقني .

سؤال – أنت تتحدث الآن على مستوى الواقعية .

تاركوفسكي – انا اتحدث الآن على مستوى الحقيقة الحياتية .

فيما يخص الشرطية فيمكن الغناء بالطبع ، ولكن هناك شيئاً ما غير صحيح في هذا النوع . شيئاً غير منتظم ، ليس مصادفة ان يقال: ذهبت إلى الأوبرا لاستمع إلى فيردي ، لانك إذا قلت إنني ذهبت لأرى الاوبرا فسوف يقال بانك انسان غير مثقف بل وجاهل . وببساطة اكثر يجب اغلاق العيون عند الوصول إلى الصالة وسماع الموسيقى والكثيرون يفعلون هذا ، لقد سمعت من

الكثيرين أنهم ما إن يفتحوا عيونهم حتى يصابوا بالذعر مما يجرى على الخشبة ، لأنه بالفعل ليس الأمر طبيعيا لدرجة مخيفة . أكرر أنني أردت أن أدخل في جلد أناس يشعرون أنهم داخل هذا الفن . والحقيقة أنني لم أختر أفضل طريق لهذا فقد اخترت أوبرا «بوريس جودونوف» لموسرسكي وبوشكين . لماذا ليس الأفضل؟ لأن هذه الأوبرا ممسرحة درامياً لدرجة كبيرة لو انني اخرجت مثلا (فاجنر) أو على العكس أوبرا إيطاليا ما لكان من الأسهل علي أن أشرح ما أعنيه عندما أتحدث عن علاقتي بالأوبرا . ولكن بما أنني اخترت «بوريس جودونوف» فانني من جديد مضطر لوضع مفاهيم درامية مسرحية ومفاهيم نفسية وأخلاقية ، بالطبع إلى جانب المفاهيم الموسيقية . وهذا يجعل من تجربتي إذا صح القول صعبة للغاية . لأنني وكأنني أنفي الأوبرا بالمعني النفسي والدرامي ، إلى جانب ذلك فإنني سوف أفعل كل شيء في إخراجي للأوبرا لكي أعالج هذين الجانبين بالذات ، وبشكل عام فقد ألقي القبض على ووقعت في المصيدة .

كان من الإجحاف بحق أندريه تاركوفسكي التعرض في نشرتنا هذه لحياته الابداعية ومصيره الشخصي والفني وأفلامه ومشاريعه ومسرحياته ، وأهمال أفكاره ومقولاته الفنية والجمالية والحياتية والتي كتب عنها من خلال مقالات عديدة وتحدث عنها في محضارات مختلفة أمام متخصصين سينمائيين ، كما أمام جمهوره داخل الاتحاد السوفيتي وخارجه . وتبدو أفكاره عن «الفن» و «السينما» و «الرمز» و «الزمن في السينما» ، و«الجمهور» و «الجانب الروحي» للانسان و «الحرية» .

وغيرها من العديد من المواضيع التي تطرق إليها تاركوفسكي تبدو هذه الأفكار هامة جدا ليس فقط لتقبل أفلامه وفهمها بل لأنها أيضا تعطي تصورا شاملا وتفصيليا ، دقيقا ومبدئيا في العلاقة مع الفن والأخلاق والفكر والثقافة والحضارة .

ونورد هنا ببعض أقواله التي جاءت إما بصيغة إجابات عن أسئلة محددة أو ضمن محاضرات أو لقاءات ، وهذا جزء بسيط من الجوانب الفنية والابداعية والإنسانية التي تحدث بها أندريه تاركوفسكي ونأمل أن تصدر بأكملها في كتاب مخصص لحياة وإبداع وأفكار هذا الفنان الفذ .

تاركوفسكي والجمهور

«تاركوفسكي – هل احسب حسابا لنوعية معينة من الجمهور؟ إن هدفي كان على الدوام هو خلق اعمــــال فنية تعطي الحد الأقصى من التأثير ، وأن يكون هذا التأثير قريبا من أكبر عدد

من الجمهور ولذلك فانني بالطبع لا اتوجه لفئة معينة من الجمهور ، ولكن كان من المثالية الاعتقاد بأن أفلامي سوف تشاهد من قبل الجميع بنجاح متماثل .

لا يمكن أن تضع أمامك نوعا من المشاهد «المتوسط» فان هذا عبارة عن شيء تجريدي وأنا لا أحب أن أملك أي شيء مشترك مع كل ما هو تجريدي عندما أصنع فيلما فانني أسعي لأن أكون صريحا . وأن أتحدث بتلك اللغة التي أملكها ان الطريق الوحيد هو ان نكون علي ما نحن عليه ولا يوجد طريق آخر في الفن . وبما أني لا اقيم نفسي على انني انسان مميز بل احد البشر الذين اعيش بينهم فانني لا أجد أية غرابة في أن ما هو قريب مني قريب من الكثيرين من الناس ، إذ أن الفنان لا يعبر عن أفكاره الفردية بقدر ما يعبر عن أفكار مجتمعه الذي يعيش فيه وعن زمنه . . .

أستطيع القول بأن لدي عددا كبيرا من المؤيدين كما لدي عدد كبير من المعارضين واعتقد ان هذه ظاهرة طبيعية للغاية . أما القول بأن «الفن الجماهيري» يعني ان نخفض من مستوى الفن حتى المستوى العام . . . فان هذا يعني انا آنذاك لا نستطيع الحديث عن أي مثل عليا ، عن أي منارة .

إن الفن عملياً هو ظاهرة فريدة ، انه اوبستقراطي ، ولكن بالطبع ليس بالمعني الاجتماعي ، بل لكونه يعبر عن ذلك السمو للروح الانسانية والذي لا يمكن أن يصل الي جميع الناس بشكل متشابه وفي آن واحد ، يجب السعي إليه . حاولت على الدوام ألا أخفي أفكاري ولا أحولها إلى رموز بل ان أجعل هذه الأفكار واضحة . احكموا بأنفسكم : هل هناك ما يدعو لاخفاء اهم الأفكار عن الجمهور ، الشيء الذي سيؤدي فيما بعد إلى عدم فهمه : حول أي شيء يدور الحديث كتب المخرج الاسباني الشهير بونويل انه يجب أ ر ن تخلق «رموزا كاذبة» والتي لا يمكن الاعتقاد انها خلقت بشكل اعتباطي . انا ببساطة اسميها صورا فنية ، وهي عبارة عن تفاصيل يجب تقبلها من خلال علاقتها ببعضها البعض ، وهي لا تخضع لتفسيرات منفصلة منفردة ، وهنا تظهر مشكلة هامة إلا وهي ان الجمهور يميل الي اتهام المؤلفين السينمائيين بعدم الوضوح وبأنهم لا يميلون إلى بذل جهدهم من اجل ان يكون نتاجهم الفني مفهوما . . . ان الجمهور مسؤول على الأقل لخمسين بالمئة من مدى فهمه أو عدم فهمه للشريط السينمآئي المعني! أما فيما يتعلق بالصور الفنية فيجب ألا ننتزعها من السياق العام . إن هذا غير مجد كما لو أننا نحدق بتفاصيل معينة لقطعة موزاييك في محاولة لفهم كل تفصيل منها علي حدة دون رؤية الكل .

إنني أرى في محاولات كهذه – الفهم الرمزي لأي تفصيل في الفن – شيء من تعلم غير كاف لمفاهيم الجمال. الانسان بشكل اعتيادي لا يملك غني نظريا من الناحية الجمالية ولكن الانسان المتطور روحيا ٠وهذا هو الحد الأدني من الجمهور بالنسبة لي » يفهم بشكل دقيق وصحيح ما يريد أن يقوله له مؤلف الفيلم. (. . . بشكل عام، ما الذي يعنيه مفهوم العامل الفني؟ انه عملية مختلفة تماماً عن عملية المعرفة المنطقية. إن فهم معادلة (ي – م س^{2}) لا يعني علي الاطلاق فهم عمل فني ما. ان كلمة المنطق غير صحيحة عندما يكون الأمر متعلقا بالفن، إذ أن الفن يؤثر ضمن المجال العاطفي للانسان، يؤثر على روحه دون اي اعتماد علي الادراك (الذي يشارك في التقبل على شكل إعادة الذكريات) على سبيل المثال: ليس لمنطقنا أي علاقة بتلك اللحظة التي نستمع فيها إلى موزارت أو باخ . . . أريد أن أقول أنه لا يمكن للفن ان يفسر بشكل عقلاني إذ أنه في حال تحليل العمل الفني يمكن له ان يغني أو أن يختفي في الفراغ . . . في هذا يكمن سر الشخصية (الشكل) الفني.

اعتقد أن الانسان يملك الحقيقة المطلقة في لحظة تواصله مع الفن، في لحظة الابداع، ومن جهة أخرى فان الفن يفتح روحنا ويلطف منها لكي تتقبل المثل العليا ولكي تتقبل الخير. هذا ما اعتقد انه مهمة الفن.

إنه لعلى أهمية بالغة هنا أن نتذكر الصفاء الناجم عن الاعتراف – إنه عبارة عن «المشاركة» ذاتها و«التفاعل» الذي هو عبارة عن ومضة الحقيقة. يتواجد الفن من أجل هز المشاهد واشراكه.

«إن الطريقة الوحيدة للحوار معكم، مع جميع الجمهور هو أن ابقى علي حقيقتي. وهي الطريقة الوحيدة لكي نحافظ على كرامتي وكرامتكم. ولا توجد أية امكانية لحوارنا على أساس آخر. . بالطبع هذا شيء صعب للغاية في السينما ذلك لأن خمسة وسبعين أو ثمانين بالمائة من الجمهور يرون بأن علينا ان نقوم بتسليتهم. الحقيقة أنني لا افهم سبب ذلك. ومع ذلك فالامر هكذا ونتيجة لذلك يحدد كم سيعطي لنا من نقود لننفذ أفلامنا القادمة. إننا وكأننا نجلس بين كرسيين من جهة يجب علينا أن نبقى على حقيقتنا ومن جهة أخرى فيجب أن نعيد وكحد أدنى ما أنفقه المنتج والموزع لكي يرغب أحد ما أن يعمل معنا في المرة القادمة، كما تلاحظون فان الحالة لا تبعث على التفاؤل، وفوق ذلك فقد توقفنا تماما عن احترام هؤلاء الخمسة وسبعين بالمائة من الجمهور لدرجة أننا مستعدون لتسليتهم، ولكن يجب أن نصبر قليلا ونقنع هؤلاء الخمسة وسبعين بالمئة بأن أحدا ليس عازما على تسليتهم وسوف يعتادون بدورهم على ذلك بسرعة

(ضحك) ولكن للأسف لا يفكر جميع المخرجين كما أفكر أنا. تخيلوا ولو لثانية واحدة: نتفق جميعا فيما بيننا ونتوقف عن تسلية الجمهور إذا لم ننقرض فإننا سننتصر حتما. وسوف نتمكن من تغيير هؤلاء الخمسة وسبعين بالمائة.

سؤال - إذا لم تكن التسلية فما هو هدف السينما؟ تاركوفسكي - سأكون مقتبضا فكما يقال: الايجاز أخ للموهبة هل السينما فن أم لا؟

سؤال - انه كذلك

تاركوفسكي - لم يضع الفن يوما التسلية كهدف له. فقط في بعض الحالات وبشئ من التناقض، علي سبيل المثال: أعلن ماتيس أنه عبارة عن كنية مريحة ولكني اعتقد أنه كان يسخر وقد أراد أن يخدع من يود شراء لوحاته. اذا كانت السينما فناً فهي كأي فن تملك اهدافا مختلفة تماما. أي أهداف؟ أن نعبر أو أن نشرح لأنفسنا وبالتالي للمحيطين بنا لأجل أي شيء يعيش الإنسان وما هو معني الحياة، ان نفسر الحياة وسبب تواجدنا على هذا الكوكب . . ياله من صمت شرير . . (ضحك).

تاركوفسكي: السينمائي هو شاعر

«سؤال: عندما ألقيت كلمة في قاعة سينما ناسيونال قلت ان مهنة السينمائي تشبه مهنة الشاعر، بالمقارنة مع دور - الشاعر هل تناقش؟

تاركوفسكي - نعم بالطبع. القضية أن الشاعر الروسي الشهير ألكسندربلوك الذي عاش في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين (ولكنه كان أقرب للقرن العشرين) قال: ان الشاعر مدعو لأن يخلق من الفوضى انتاجا متناغماً (هارمونياً) وكذلك كتب بوشكين في «موزارت وساليري». إن السينما في جوهرها وفي تكوينها الشكلي هي عبارة عن فن اقرب للشاعرية لانها قادرة علي تجنب الحرفية وعدم التتابع الحياتي العادي. وحتى بلا ما نسميه بالبناء الدرامي.

إن خصوصية السينما تكمن في أنها تلتقط الزمن وتعبر عنه. الزمن بالمعنى الفلسفي والشاعري والحرفي. لقد ولدت السينما فعليا في نهاية القرن الماضي وبداية هذا القرن.

لقد ظهرت السينما في تلك الفترة بالذات حين بدأ الانسان يشعر بأن الوقت لم يعد كافيا. لقد اعتدنا كوننا نعيش في عالم مرصوص مزدحم بشكل مروع. اعتقد أن انسانا من القرن التاسع عشر أو الثامن عشر لم يكن ليستطيع أن يعيش في عصرنا هذا، كان سيقضي نحبه من

الضغط الذي يسببه له الزمن أو بمعنى آخر كانت ستضعه في ظروف تضطره لأن يتصرف بالمعنى الفيزيولوجي والأخلاقي بتسارع أكبر بكثير. والسينما من حيث الجوهر مدعوة لأن تفسر بشكل شاعري هذه المشكلة. لاحظوا بأنفسكم: ان السينما هي الفن الوحيد الذي يلتقط الزمن وبشكل حرفي دقيق، أي نظريا يمكن وبلا نهاية مشاهدة شريط واحد بعينه، ان هذا يبدو وكأنه رحم الزمن. وبهذا المعني فان مشكلة الإيقاع – وهي التي تلعب دوراً هائلاً في الشعر، مشكلة الطول، وايقاع التتابع تكتسب في السينما مكانة خاصة بمعني أن الزمن يعبر عن نفسه بنفسه، إنها قضية ممتعة للغاية، وبمعنى محدد فإن أي فن هو شاعري في أشكاله الأرفع والأفضل. . . وأنا كمخرج محترف أود وقد سعيت للفهم الشاعري والجمالي والأخلاقي للمشكلة التي تأتي وتدخل إلى رأسي.

«كثيرا ما نقول: هذا الفنان أو الكاتب أو الموسيقى أو المخرج فيلسوف، ولكن هذه كلمات فقط في الواقع فان الفنان ليس فيلسوفا على الأطلاق. وإذا حاولنا تحليل اتجاهاته الفلسفية يتضح أنه اولا ليس مجددا. وثانيا فإنه يستخدم عدة اتجاهات معروفة أو على الاقل يذكر بها. وفي الحقيقة فهو ليس فيلسوفا على الاطلاق بل هو شاعر. ماذا يعني الشاعر؟ انه انسان يحمل نفسية ومخيلة طفل، بالطبع يمكن القول ونحن ننظر إلى طفل بأنه فيلسوف ولكن بالمعنى الشرطي تماماً لهذه الكلمة.

موضوع تاركوفسكي الخاص: «الفني الروحى»

«. . . المفارقة تكمن بالتالي: يبدو انه الآن بالذات يطلب من الفنان أن تكون علاقته بمهنته وما يتطلبه من ذاته أن تكون ذات نوعية وخاصية مختلفة ومميزة تماماً، ومع ذلك فاننا نرى أن الفن في حالة صعبة للغاية ويخدم كأي سلعة عادية.

وهكذا فإن صورة مظلمة للغاية تنبعث أمامي حين أفكر بمشاكل الفن المعاصر، ومع ذلك فانني أؤمن بأنه قد ألقيت على عاتق الفن مهام هائلة. لنقل ما هي الواقعية بالمعني العام للكلمة والمتعارف عليه في الغرب وفي كل مكان؟ إن الواقعية والتي في سياقها أبدعت الأعمال العظيمة لبوشكين وشكسبير وتولستوي وديكنز وغيرهم وغيرهم . . فالأسماء معروفة للجميع، الواقعية هي الحقيقة عن الإنسان.

يمكن أن نصبح أناسا بلا غني روحي بل ولقد أصبحنا كذلك فعلا. ولكن الفنان الذي

يتحدث عن ازمة روحية عليه أن يكون غنياً روحياً. لا يمكن أن نسمي الواقعية فنا يتحدث عن الإنسان واصفاً إياه من جانب شكله المادي فقط. اننا نتحدث الآن عن ضياع الروحية ومع ذلك فاننا نتحدث عن الغنى الروحي!».

«اعتقد أنه آن الآوان لكي أقول ما الذي أعنيه بكلمة روحي لأننا اعتدنا على هذه الكلمة ولكنها تجريدية بما فيه الكفاية من وجهة علاقة هذه الروحية بالابداع وبالفن. إنني أسعني بالروحية قبل كل شيء اهتمام الإنسان بما يسمي بمعنى الحياة على الأقل هذه هي الخطوة الأولى. ان الإنسان الذي يطرح على نفسه هذا السؤال لا يمكنه بعد الآن ان يهبط إلى مستوى أخفض من هذا، سوف يتطور ويتحرك قدما، لاي سبب نعيش أو إلى اين نمضي؟ ما هو معنى بقائنا على هذه الأرض خلال الثمانين عاماً التى نعيشها؟

إن الانسان الذي لا يطرح على نفسه هذه الاسئلة أو الذي لم يطرحها بعد يعتبر إنسانا بلا غني روحي.... وبما أننا طرحنا على انفسنا هذا السؤال: لماذا نعيش؟ فإننا نود أن نتلقى إجابة عليه، وذاك الفنان الذي لا تشغله هذه القضية ليس فنانا وهو يقتطع واحدة من أهم المشاكل والتي تجعل من الإنسان إنسانا باختلافه عن الحيوانات عندما نبدأ بالانشغال بهذه المشاكل يخلق ما نسميه بالفن الحقيقي.

لقد ترك أندريه تاركوفسكي أفلاما رائعة وكتابات ومحاضرات وأفكار في الفن والإبداع والجمال والسينما لا تقل روحة عن أفلامه، ولا شك بأن تاركوفسكي سيذكر بين الاسماء القليلة التي ستصبح عنوانا وفخراً لقرننا وعصرنا وهو خير ممثل للفنان والإنسان والمفكر.

المراجـــع

- القاموس السينمائي – موسكو –دار «الفن» عام ١٩٨٤ .

- مجموعة كتالوجات» سوف ايكسبورت فيلم الارقام ٢٤ ، ٢٧ ، ٢٩ .

- كتالوج «سوف اينفيلم» ١ ، ٢ .

- مجلة الشاشة السوفيتية الاعداد ٣ ، ٧ ، ١٠ عام ١٩٨٩ ، ١٩٨٨ .

- الأعمال الكاملة لجيورجي كوزينتسوف – موسكو – دار الفن – الجزء الثاني ١٩٨٢ .

- الأعمال الكاملة لميخائيل روم –، موسكو – دار الفن –، الجزء الثالث – ١٩٨١ .

- لأعمال المختارة لسرجي جيراسموف – دار الفن – الجزء الاول والثالث – ١٩٨٤ .

- «الفن في الحركة» –، ي . فايسفيلد – ١٩٨١ – موسكو – دار الفن .

- مجلة الفن السينمائي : الاعداد ٢ ، ٤ ، ٥ ، ٦ عام ١٩٨٩ .

- العدد ٦ ، ٧ عام ١٩٨٨ .

- العدد ٦ عام ١٩٨٧ .

- مجلة «اجانيوك» العدد ٢١ عام ١٩٨٧ .

- الملحق الخاص بالسينما لصحيفة «الثقافة السوفيتية» مجموعة الأعداد لأعوام ١٩٨٧و١٩٨٨و١٩٨٩ .



محاولة للأقتراب

٢

برهان شاوي (العراق)

محاولة للأقتراب

قال مكسيم جوركي ذات مرة : إن الأدب الروسي هو أدب الأسئلة : من المسؤول؟ وما العمل؟

هذه الدقة النادرة والنظرة الثاقبة لواحد من أعمدة الأدب الروسي، هل ستساعدنا عند تلمسنا للأسئلة التي تطرحها أفلام تاركوفسكي!! ربما؟

في كتاب «أندريه تاركوفسكي» الصادر عن منشورات هانزر – سلسلة الأفلام المرقم ٣٩ لعام ٨٧ – ١٩٨٨ . وفي محاولة لتفسير أفلام تاركوفسكي كتب بعض النقاد الألمان، وبشكل رائع عنها مستندين إلى إرث الأدب الروسي العظيم (مقال هانس يوخايم سليغل، ودراسة ايفا ماريا شميت)، وتوقفوا عند الرمزية الروسية بالذات والتحديد. إلا أن الإشكال، برأيي، هو أن التوقف عند حدود الرمزية الروسية في بداية هذا القرن والاعتماد عليها في تفسير رموز تاركوفسكي ليس بكاف (رغم الالتفاتة الرائعة من قبل إيفا ماريا لربط حالة الصراع في فيلم «نستلجيا» مع أعمال دستوفسكي).

اولاً : من حيث ان أندريه تاركوفسكي أقرب إلى الأدب الروسي الكلاسيكي وتقاليده العريقة، أقرب إلى دستويفسكي وتولستوي، تشيخوف وليونيد اندرييف، منه إلى الرمزيين الروس.

ثانياً : إن الرمزية الروسية ذاتها كانت تضم تحت لوائها عدداً من الشعراء والكتاب غير المتجانسين فكرياً أو ابداعيا، وقد يكون في انه اقترب من عالمهم واستخدم بعض رموزهم او طرح بعض اسئلتهم عن الجمال المطلق، الحق المطلق، النقاء المطلق، وعناصر الاشياء، إلا اننى اختلف حول أنه استخدم منطقهم، من حيث إن تاركوفسكي فنان جدلي، لا يحب الاستعراض، ربما يلتقي معهم في بعض جوانب منطقهم الفني لكنه يختلف عنهم في سجاله وفهمه لهذا المنطق. فهو اكثر رحابة وجدلية، وأكثر حسية، كما، لربما، يلتقى معهم في معالجة بعض الصراعات الروحية لكنه أكثر حسية ومادية منهم فعالمه الحسي ملئ بالماء والفواكه، الأشجار، الجذور، الجياد البيضاء والسوداء، الشمس، الضباب والمطر، وليس هناك من أشباح وظلام وجحيم سوى داخل النفس.

ثالثاً : ان محاولة تفسير أفلام تاركوفسكي بالاستناد إلى الأدب والتأثيرات الأدبية فقط، محاولة قاصرة ومغلوطة من الأساس إذا لم نأخذ بالحسبان تاريخ السينما السوفيتية وتقاليدها وموضوعاتها وجمالياتها . . إذ إنه نتاجها.

إن أي محاولة لفهم أفلام تاركوفسكي يجب أن تنطلق من مسار السينما السوفيتية أولاً من حيث إن تاركوفسكي مخرج سينمائي ونتاجاته الفنية بالمحصلة نتاجات سينمائية وليست أدبية.

إن أهمية تاركوفسكي فنياً بالنسبة للسينما السوفييتية والعالمية تكمن في أحد جوانبها، في هذا الدفق الروحاني الذي يغمر أفلامه مثلما كان التيار الروحاني هو نسخ الرواية الروسية. ليس هذا فحسب، فمنذ إيزنشتين، عبقري السينما السوفييته والعالمية، لم تجد السينما السوفييتة فنانا اهتم بالأسلوب التعبيري ومشاكل البحث الفني والتجريبي مثل تاركوفسكي، وهذا يجب أن لا يفهم كنكران لمحاولات كولشوف، بودوفكين، دوخجنكو، شنغلاي، كوزنتسيف، روم، غيراسيموف، تشوجراي، كولينوزوف، كليجانف، خوتسيف، لاربياشبكو، بانفليوف، ميخائيلكوف، وكليموف وغيرهم.

إن الصراع بين المعاناة الناتجة عن إدراك تراجيديا الواقع البشري المعاصر الحالي من التناسب والاتساق والعدالة، وبين الثقة الطفولية بالإنسانية وبالحلم البشري عن عالم أخوي تحكمه الروح الإنسانية، كان إحدى مشاكل تاركوفسكي مثلما كان شكل التعبير الفني عن هذا الصراع هو مشكلة جمالية بحتة أقلقته كثيراً.

مع بداية الستينيات بدأ تاركوفسكي مساهماته السينمائية، اي كانت هناك أمامه تجربة هائلة لأربعين عاماً من العمل السينمائي حيث قطعت السينما السوفيتية خلالها اشواطاً بعيدة وعاشت صراعات فكرية وجمالية ملتهبة وعالجت قضايا اجتماعية وسياسية ملحة ورسمت مساراتها بوضوح وخلقت تقاليدها الفنية. ففي العشرينيات كان السوفييت يسعون لخلق لغة سينمائية جديدة ومنح السينما خصوصية فنية تخلصها من تأثيرات الفنون الأخرى التي كانت السينما، بهذا الشكل او ذاك، تابعة لها.

وفي عام ١٩٥٨ التقى ١١٧ ناقداً سينمائياً ليختاروا ١٢ فيلماً كأفضل الافلام في تاريخ السينما العالمية على الاطلاق منذ يوم اكتشافها ولحد ذلك التاريخ . . واتفقوا على تسمية الأفلام: «المدرعة بتيومكين» لايزنشتين و «الأم» لبودوفكين و «الارض». لدوفجنكو، من ضمن الأفلام المختارة.

هذا ببساطة مؤشر على المستوى الفني والجمالي الذي وصلته السينما السوفييتية وهي في بداية خطاها. فلقد حمل هؤلاء المخرجون الكبار للسينما السوفييتية الوليدة أهم عناصرها . .

فايزنشتين منحها النفس الملحمي وبودوفكين منحها النفس الدرامي ودفجنكو الغنائية. كما كانت هناك محاولات المخرجين ايرملر، يتكوفج، كوزنتسيف وتراوبرك وشنغلاي. ولكن إذا كانت جميع الأفلام السوفييتية في العشرينيات قد مرت تحت راية فيلم «المدرعة بتيومكين» فانها في الثلاثينيات مرت تحت راية فيلم «تشيبايف» للأخوة فاسيلفا.

كانت جماليات السينما السوفيتية الصامتة أقرب إلى جماليات فن الرسم، أما في الثلاثينيات فان الصوت كان قد دخل السينما فغير من بناء الحبكة السينمائية وبناء الفيلم وعمل الممثل وخلخل تناسب القيم الدرامية في الفيلم. فإذا كان فيلم «المدرعة بتيومكين» قد جسد النفس الملحمي في السينما السوفييتية فان فيلم «تشيبايف» جسد المعالجات والمداخل الجديدة لفهم الشخصية الإنسانية في أوضاعها المختلفة.

لقد كان النفس الدرامي والمعالجة الدرامية هي أبرز معالم السينما السوفييتية في الثلاثينيات. حيث تألقت الدراما الاجتماعية والسياسية، كما برز فن «الرواية السينمائية» ولقد مرت هذه الأصناف الفنية السينمائية حتى الأربعينيات. سينما الثلاثينيات تعتبر خطوة إلى الأمام من أجل إغناء اللغة السينمائية، فلقد كانت المشاكل الجمالية للسينما السوفييتية في العشرينيات تتعلق بمفردات اللغة السينمائية (المونتاج، نمط الشخصية، الأشخاص)، أما في الثلاثينيات فان المشاكل الجمالية كانت تتعلق بالدراما وفن التمثيل. والأهم من هذا فان المشاكل الجمالية كانت تنشأ من خلال ارتباط النظرية بالتطبيق، لذا فان أهم المخرجين السوفييت هم في الوقت نفسه أهم المنظرين للسينما السوفييتية من الناحية التقنية والجمالية على مر عقودها.

لكن مسار السينما السوفييتية لم يكن سهلاً من الناحية الإبداعية، فلقد كانت هذه السينما في بعض الأحيان تعاني من النمطية والقولية والتكرار وضيق الأفق. حيث كان البعض يعتقد ان الاستفادة من خبرات السينما العالمية هو تأثر بالفن والسينما البرجوازيين، ويمكن ادراك ذلك من خلال الاستقبال الذي قوبل به فيلم «ايفان الرهيب» لايزنشتين.

أما في فترة الأربعينيات، التي بدأت مع الحرب. فقد تأثرت السينما بالحرب وانعكست على حركتها وجمالياتها وطبيعتها. فبرزت السينما الوثائقية بافلامها الطويلة والكثيرة وأهمها فيلم «حكم الشعوب» لرومان كارمن. بل ومن خلال الاستعراض التاريخي لأفلام هذه المرحلة

نجد أن المخرجين الروائيين قد أخرجوا أفلاماً وثائقية أيضاً. لكن برزت سمات جديدة خلال هذه المرحلة في الفيلم الروائي، حيث طغت الوثائقية عليه. وكان من ابرز الأفلام الروائية في الأربعينيات هو فيلم «قوس قزح» لمارك دنسكوي الذي كان له تأثير كبير على مخرجي الواقعية الإيطالية الجديدة.

في الخمسينيات بدأ دفق جديد في السينما السوفييتية من ناحية النوع والكم. فلقد تطورت وبشكل ملحوظ وواضح الأفلام العلمية المبسطة وكذلك أفلام رسوم الأطفال. وإذا كانت الافلام الروائية في الأربعينيات قد استمرت بتأثرها بالوثائقية، فان الأفلام الوثائقية في الخمسينيات أخذت تتعامل مع العناصر الروائية، اي بروز الفيلم الوثائقي – الروائي، مثل فيلم «كاتيوشا» للمخرج ليساكوفيتش.

في بداية النصف الثاني من الخمسينيات اهتز المجتمع السوفييتي تحت تأثير وقائع المؤتمر العشرين وتعرية عبادة الشخصية التي التي كانت مكرسة لستالين. فوجدت هذه الأحداث انعكاساً لها على الأدب والفن. . والسينما. ايضاً ، كما كان لتأثير الواقعية الايطالية الجديدة لمسات واضحة علي بعض المخرجين.

لقد برز تيار جديد ومخرجون جدد تناولوا الصراعات الجديدة، صراع الاجيال، المسؤولية الذاتية والاجتماعية للفرد، الصراع الأخلاقي والروحي، التفكير بمصير البشرية واخلاقية العلم. كما ان البحث عن اساليب جديدة، طرق جديدة للسرد السينمائي، مفهوم جديد للبطل الايجابي، كان قد تعمق خلال هذه الفترة، فبرزت «الرواية الشعرية» في السينما، وكان ابرز ممثل لهذا الاتجاه هو المخرج مارلين خوتسييف، لاسيما في فيلميه «أمطار تموز» و «عمري عشرون عاماً»، اللذين كانا خطوة جريئة وجديدة في السينما السوفييتية. فلقد قدم خوتسييف في فيلميه فن الرواية الشعرية السينمائية، قدم الإنسان في لحظة تفكيره. لكنه قوبل بعدم الفهم، حيث كان النقاد يعتقدون أنه يقدم البطل السلبي، المضاد، الإنسان بين الماضي والحاضر. لكن فاتهم أن الحرب ليست موضوعة خوتسيي ولا السلام، وإنما الانسان بين الحرب والسلام.

في احدى المقـــابلات التي أجـــرتها جريدة «الثقافة السوفييتية» عام ١٩٦٢ قال المخـــرج

ميخائيل روم: «في النصف الثاني من الخمسينيات ظهر عدد من المخرجين الذين استطاعوا توحيد تقاليد سينما الثلاثينيات مع الاوضاع والظروف الجديدة أمثال تشوجراي، كوليجاتيف، شفيستر، ألوف ونوموف، اوردينسكي وغيرهم. فالمخرجون الشباب استوعبوا بدقة الظواهر الجديدة في السينما التقدمية العالمية. في هذه المرحلة أتضح لي كأحد أبناء جيل المخرجين القدماء أن الاختلاف ليس في التجربة فقط وإنما في الفهم المبدئي لجماليات السينما. ولكن في السنوات الأخيرة، من وجهة نظري. تألق فيلمان في السينما السوفييتية هما فيلم «واحد واربعين» لتشوجراي وفيلم «طفولة إيفان» لتاركوفسكي».

إن أهمية هذه الملاحظة لا تكمن فقط في كون ميخائيل روم واحداً من كبار المخرجين السوفييت وإنما لكونه واحداً من أهم المنظرين في تاريخ السينما السوفيتية.

وفي حديثنا عن تاركوفسكي يأخذ تعليق ميخائيل روم بعداً مهماً من حيث إن روم هو المخرج الذي تتلمذ على يديه تاركوفسكي إبان دراسته في معهد السينما فتأثر ببعض جوانب أسلوبه ومفاهيمه النقدية والجمالية.

بداية تاركوفسكي كانت في الستينيات. واذا بدأنا مع فيلم «طفولة ايفان» باعتباره أول فيلم حقيقي له، إذ إن فيلمه المدرسي الذي أخرجه في المعهد السينمائي لا يعدو كونه فيلماً تجريبياً، ليس بمعني البحث الأسلوبي والجمالي وإنما أقصد أن المخرج لم يكن حراً فيه، لأن أفلام الدراسة محصورة من الناحية الاقتصادية، حيث إن الرصيد المالي الذي يتضمنه المعهد لعمل فيلم التخرج يؤثر عى خيارات المخرج من الناحية الزمانية والمكانية، إلى جانب أن الزمن المحدد يحاصر المخرج حتى من ناحية اختيار الموضوع.

المهم، منذ فيلمه الاول، «طفولة إيفان» يخط تاركوفسكي له اسماً في تاريخ السينما السوفييتية. فمنذ أول فيلم له، وما سيتبعه من أفلام، يعتمد تاركوفسكي علي الذاكرة، فالذاكرة هي الرئيسة، هي المنبع.

إن هذه الطريقة في التعبير والسرد السينمائي لديه تدخل ضمنياً في عملية بناء الشكل الفني للفيلم. كما أنها وسيلة ناجحة لمعالجة العالم الروحي للإنسان ومنحه إمكانية المنولوج الداخلي، أي أن اشكالية الماضي والحاضر، الذاكرة والواقع، تطرح مشكلة مسؤولية الانسان أمام نفسه والآخرين، أمام الزمن الذي يمتد من الأمس وحتى اليوم. ومن هنا يبدأ جدل الواقع وجدل التاريخ مثلما تبدأ ولادة الأفكار.

إن اعتماد الذاكرة في عملية البناء الفني والشكل التعبيري عند تاركوفسكي تأخذ اشكالاً عديدة، فالذاكرة تاريخ، مثلما التاريخ ذاكرة اجتماعية، وعند استخدامه يكشف عن شرائح الواقع، لكن هذا التاريخ أحياناً يكون تاريخاً شخصياً. ومن هنا نرى أحياناً التسجيلية التي تصل حدود الخشونة في أفلامه. لذا فان موضوعة الذاكرة أحياناً هي مادة وثائقية يعالجها تاركوفسكي أخلاقياً وجمالياً مانحاً إياها بعداً فلسفياً بالرغم من ان الفلسفة في افلامه لاتخرج عن كونها فلسفة، متجسدة بالنقاش الفلسفي العاري حول الأخلاق والزمن والوجود، والانتاج والتقليد، والعقل والشعور، الجزء والكل.

غير أن السلوك الشاعري للأبطال والمجد على الشاشة بهذه الوثائقية، يمنح العمل الفني تعبيرية عالية، وهذا ما نلاحظه في جميع أفلامه، ومن هنا أستطيع أن أقول إن في أفلامه يكمن ما يسمى «بالوثائقية الشاعرية»، وهنا بالذات نجد ملامح من تأثيرات ميخائيل روم وكوزنتسيف وخوتسييف.

ان تاركوفسكي لا يبحث فقط عن جمال الأشياء وانما يقدمها بشكل جميل، انه يخلق عملاً ابداعياً جميلاً، بل ويفجر لدى المشاهد الأحاسيس الجمالية، انه ليس فقط يدفعنا للتفكير في تربية ارواحنا جمالياً وانما يساهم في هذه التربية، أي أن أعماله الإبداعية تؤدي وظيفة الفن الكبرى (التطهير)، مثلما تدفعنا لإعادة النظر بالواقع وهذه من وظائف الفن الحديث، اي انه يجد مقولة الناقد الجمالي الروسي تشرنشيفسكي في «ان الشيئ يكون جميلاً عندما يذكّرنا بالحياة».

لكن عملية التطهير في الدراما اليونانية تستند إلى كون أبطالها مأساويين، فهل ابطال تاركوفسكي مأساويون؟. لا، إن أبطاله مأساويون، لكنهم، ليسوا كأبطال التراجيديا الاغريقية. انهم يختارون قدرهم بأنفسهم، ومن هنا فان أبطاله أقرب إلى أبطال الدراما الشكسبيرية.

كما أن ثمة معالجة أخلاقية في جميع أفلامه، ولكن في مجال الحبكات والمعالجات الأخلاقية فان للتقاليد الفنية دوراً كبيراً، لاسيما تقاليد الرواية الروسية في القرن التاسع عشر خاصة في فيلميه «طفولة إيفان» و «أندريه ربلوف» وهنا نستذكر مقولة غوركي عن الأدب الروسي والسؤال عن: من المسؤول؟ وما العمل؟

من الناحية الشكلية فان أبسط تدقيق في الأدب الروسي للقرن التاسع عشر سيكشف لنا أن محاضر المحاكم والقضايا الجنائية وملفات الشرطة والوثائقية كانت نبعاً استمد منه الادباء كثيراً من أشكال وحبكات أعمالهم. وربما نستدل هنا بأعمال شهيرة وهما : رواية «الجريمة والعقاب» لدستويفسكي ورواية «البعث» لتولستوي.

لكن التاريخ لا يعني فقط ما جاء في الوثائق والسجلات، فالمشكلة ليست كامنة بالشروح الجغرافية والاجتماعية والسيكولوجية، فمهما تكن وفرة هذه الشروح فانها تظل سطحية، لأن الموضوع الواحد يمكن أن يعالجه الفنان المبدع الأصيل وكذلك المؤرخ أو الفنان السطحي معاً. فليست السمة الوثائقية في العمل الفني هي سر إعجابنا به، كما ان قيمته الفنية والجمالية لا تدين للوثائق بشئ. إن التاريخ الوحيد الذي يعتد به العمل الفني هو تاريخه الشخصي الذي تتجسد فيه حرية الفنان لاختيار احتمال واحد من بين آلاف الاحتمالات.

لقد استوعب تاروفسكي جوهر أسلوبية الأدب الروسي في هذا المضمار، لكنه ليس بكاتب روايات وانما صانع افلام، والأفلام التاريخية تعتمد على العصر وأحداثه مثلما الافلام الحربية تعتمد على الاحداث المرتبطة بحياة الشعوب، فكيف له ان يعبر عن نمط الافكار تاريخياً، نمط الإنسان، شاعرية الأحلام البشرية، شاعرية المشاعر، الشعور التراجيدي لإشكالية الوجود البشري. مصير العالم ومستقبل البشرية؟ كيف له أن يستخدم الذاكرة الاجتماعية؟

كتب ايزنشتين في مقالة بعنوان «من أجل إخراج فيلم عن التجربة المعاصرة»: «الفيلم التاريخي هنا يلعب دوراً عظيماً، لأن الفيلم المعاصر لا نريد له أن نراه كمشهد من الحياة اليومية، ليس كقامة منفصلة وانما يجب أن يعتمد على نظرة تاريخية شاملة المؤلفات، ج الخامس، ص ١١٤ ومن هنا جاء اختيار شخصية اندريه ربلوف، وروسيا في بداية القرن الخامس عشر، فهنا المشاكل الاخلاقية والجمالية مرتبطة مع نفسية البطل وحركة وعيه في الاطار التاريخي. لكن التاريخ هنا (مكان) ، والمكان باعتباره (تاريخاً) يأخذ بعداً (زمنياً) تاريخياً. لذا فإن اختيار الموضوع التاريخي واقتناص اللحظة التاريخية، منح تاركوفسكي امكانية هائلة لتعميق الصراع الروحي والاجتماعي وطرح الأسئلة الجمالية والاخلاقية لواقع المعاصر. بيد أن اللجوء إلى التاريخ، من جهة أخرى، حل سهل لاسيما حينما يود الفنان معالجة الواقع المعاصر، أي أن ذلك يعني استخدام الوثائق بدل التفكير. غير أن اختياره

لشخصية أندريه ربلوف ، فنان الأيقونات ، لم يكن اختياراً عابراً ، سريعاً وشكلياً ، لم يكن بحثاً عن السهل في تاريخ السينما السوفييتية لا نجد فيلماً آخر ارتقى فنياً لموازاة فيلم «اندريه روبلوف» ومن حيث القوة التعبيرية والجمالية للحدث التاريخي سوى فيلم «إيفان الرهيب» لأيزنشتين ، رغم الفارق الزمني والمعالجة والموضوع .

إن تاركوفسكي ، ومنذ هذا الفيلم ، بدأ يقترب من الحدود الخطرة للفلسفة الميتافيزيقية ، فالتجربة الروحية لديه ، وهذه الاسئلة الحقيقية عن الجمال ، الحق ، النقاء ، الروح تدفع بالحياة نفسها وبالفنان الحقيقي والأصيل للسؤال عن الموت ، ومعناه ، وجدواه ، للسؤال عن المطلق اي ان الفن يتحقق لديه كما كتب هو نفسه «باعتباره حنيناً إلى المثال» .

لكن أفلام تاركوفسكي ليست دينية ، إذا لم تقل إنها في جوهرها الجمالي والأخلاقي أفلام مضادة للدين ، من حيث إنه طرح قضية فصل الأخلاق عن الدين في فيلم «أندريه روبلوف» ، داعياً إلى الأخلاق الطبيعية . لاسيما في القسم الرابع من الفيلم والذي تحت عنوان «العيد ١٤٠٨» حينما يقضي ربلوف ليلته عند الوثنيين الذين كانوا يطلقون الجسد لافراحه في تلك الليلة . وحينما يلتقى هناك بالمرأة الوثنية التي تؤكد له بان الحب الأخوي والجسدي لاينفصلان ، وكذلك ما تزرع هذه الليلة في روح ربلوف من شكوك ، حيث يتجسد ذلك في أزمته الإبداعية التي هي في جوهرها أزمة أخلاقية وموقفه من العالم ، والتي تكون جوهر القسم الخامس الذي أتى تحت عنوان المحكمة الرهيبة ، وذلك المنولوج الداخلي الذي يتحدث به عن لا جدوى القدرة على رسم النقاء والطيبة وتجسيدهما في الايقونات حينما يعجز الإنسان عن الحب او حينما لا يعرف ما هو الحب .

لكن الاشكال يكمن في أن الفن في حد ذاته ، لدى تاركوفسكي ، يأخذ بعداً دينياً ، فهذا الدفق الروحي والاخلاقي ، والسعي لتربية الذات عبر المعاناة ، وهذه الحرفة الروحية والاحساس باللاعدالة والظلم والفوضى تشكل الخلفية اللامرئية لآلامه ، كما أن هناك جانباً آخر يدفع به الى الزاوية الحرجة ، هو ان حبكة العمل الفني لديه تأخذ احياناً طابعاً دينياً ، لكنه في فيلم «أندريه ربلوف» ، الذي هو أقرب الأفلام لديه من الموضوع الديني ، ارتقى بالموضوع الى مستويات اخلاقية وجمالية وتاريخية شامخة .

ان الأسئلة التي يطرحها في فيلمه لشديدة العمق . . ففيه جسد فلسفته وفهمه الجمالي وموقفه من الفن وعلاقته بالواقع . ان الفن لديه ممارسة ، ممارسة اخلاقية وحياتية ، ففي القسم

الثالث والمعنون بـ «مخاوف أندريه» يلتقي هو بفنان الأيقونات (يتوفان الاغريقي) ويدور بينهما الحوار التالي :

الإغريقي : الشعب جاهل . . !

ربلوف : ولكن من المسؤول؟

. . . . .

الإغريقي: كل شيء عبث، الشر في كل مكان: الكذب، الخداع، لو أن المسيح عاد لصلبوه من جديد ، إن الناس هم الذين خانوا المسيح ، هم الذين صرخوا : أصلبوه.

ربلوف: كيف تنظر إلى العالم والناس هذه النظرة ثم ترسم في الوقت ذاته أيقونات؟؟ يجب أن ننسي أخطاء البشر ، يجب أن ننسى بعض الأشياء، ليس كل الأشياء ولكن بعضها ، يجب تذكير البشر بانهم بشر ، يجب ان نفجر الجوانب الطيبة في قلب الإنسان.

ان معظم الأديان استخدمت الفن ، مثلما تناولت الفنون الموضوع الديني، فلكي تفهم الفن البوذي ، على سبيل المثال، لابد لنا من فهم أسطورة بوذا وعند تفهمنا للموضوع الديني نستطيع ان نقدر الاصالة الابداعية والتأويل الفني أحسن تقدير، وهكذا ، نجد ان تاركوفسكي، باستخدامه الذاكرة التاريخية، وضع السؤال الجمالي والاجتماعي حول الفن ووظيفته الاخلاقية والاجتماعية في اطاره الصحيح ومنحه شمولية وتاريخية كبيرتين. لكن المشاكل الروحية والاسئلة الاخلاقية والجمالية المطروحة في فيلم «اندريه ربلوف» تجد انعكاسها في افلامه الأخرى، لاسيما افلام المنفى. لكن اذا كان البحث عن الذات ووعي الذات لنفسها، البحث عن الوجود ووعي الوجود الذي هو في جوهره وعي للحياة. قد شكل النسج السري لافلامه الاولى، فإن الموت ووعي الموت كان النسج الذي يغذي أفلام المنفي.

إن كل أفلام تاركوفسكي تتحدث عن الموت، الموت الجسدي والروحي، موت الاشياء، موت الذاكرة ، فمثلما تكون البداية في افلامه دائماً هي نهاية ونتيجة لتجربة طويلة سابقة وغير مرئية، وهي التي تشكل نواة الشخصية الجديدة والحدث الجديد، فان وعي الذات لديه، وعي الحياة يقوده دائماً إلى وعي الموت.

فإذا كان الانسان في فيلم «سولاريس» قد قذف إلى كوكب سولاريس فإنه في فيلم

«المرآة» قذف إلى كوكب (التاريخ – الزمن) ، وانه في «ستالكر» قذف بنفسه إلى المنطقة الممنوعة ليفتح الابواب الداخلية ويواجه عواصف الروح .

إن العزلة الكاملة والعجز عن عبور الهوة الأخيرة بين الذات والأشياء وعدم قدرة الناس على الاحتفاظ بتقارب وثيق بين بعضهم البعض ، هذا الإحساس بالعجز واليأس المطلق ، والشكل الميئوس منه لارادة القوة . والشعور بعدم جدوى كل جهد هو تجسيد تاركوفسكي لوعي الموت . ولقد تجلى ذلك بشكل واضح وهائل في فيلم «نستلجيا» والذي ذكرني دون إرادة مني بمسرحية «الأخوات الثلاث» لتشيخوف وحنينهن الشاعري والمرضي لموسكو .

إن البطل لديه ، هو (الأنا) في مرآة الزمن . هذه (الأنا) التي تواجه الشعور بالمرارة ، التي تعي نفسها وتعي موتها ، لكنه لا يفلسف هذا الوعي ويجسده في كلمات ، وإنما يدفعنا إلى الإحساس به من خلال عناصر الطبيعة والاشياء .

فإذا كانت الفواكه والمطر والأنهار والشجار المثمرة والأجساد الفنية والجياد الاصيلة وكركرات الطفولة والرعيد والبرق ، تؤلف عناصر الحياة والطبيعة في افلامه الاولى : «طفولة إيفان» ، «أندريه ربلوف» ، «المرآة» وحتى «سولاريس» فإنه ومنذ فيلم «ستالكر» الذي هو آخر أفلامه في الاتحاد السوفييتي مروراً بفيلم «حنين» وفيلم «القربان» اللذين اخرجهما في المنفى ، تبدأ لديه الطبيعة بالموت . تبدأ بالجدارن الرطبة المتآكله ، والرطوبة الخانقة ، والألوان الرمادية والمعتمة ومساحات الفراغ الهائلة ، والوحل الذي يكاد يشكل الارضية غير المباشرة ، . اي أن وعي الحياة انعكس في التعامل مع الطبيعة ، التي هي ليست شيئاً وحسب ، وانما هي حكيمة وطيبة وناطقة ، والذي جاء التعبير عنها كمثل أعلى داخلي وحاجة روحية قاهرة ، فهو لا يتخلى عن الطبيعة وانما يكتشفها ويغور في أعماقها ، لذا فان وعيه بالموت انعكس ، أيضاً على علاقته مع الطبيعة .

والحقيقة أن استعارات الطبيعة هذه هي الارث الغنائي الذي قدمه مؤسسو السينما السوفيتية في العشرينيات وبالذات دوفجنو ، ان مشاهدة دقيقة لفيلم «الارض» لدوفجنكو يدفعنا للتأكيد على أن الفواكه ، الأشجار ، الرعد ، المطر ، النار ، المرأة العارية ، الجياد التي تأكل التفاح ، قطرات الندى ، خرير المياه ، ليست استعارات مأخوذة من الرمزية الروسية في الأدب ، كما يذهب بعض النقاد الالمان ، وانما مأخوذة من أسلوبية دوفجنكو ودزيجافيرتوف . مثلما نجد أن جماليات بناء الكادر وديناميكيته تمتد جذورها إلى ايزنشتين في فيلميه «إيفان الرهيب»

و«الامير نفسكي» ، وبيرجمان في فيلم «بيرسونا» وكوراساوا في فيلم «راشمون» وكوزنتسيف في فيلميه «الملك لير» و «دون كيخوتة».

في محاضرة له عام ١٩٥٤ ، عن دراماتيكية السينما ومسائل البناء الفني للسيناريو والفيلم ، قال ميخائيل روم: «الصراع بين الخير والشر يجب أن يكون دائماً الموجه لمواقف الفنان ، هذا هو الموضوع الوحيد الخالد الذي شغل الفن طوال آلاف السنين ، إن مفهوم الخير والشر يتغير أحياناً ، ولكن إذا كان هذا الصراع الذي نعتبره اليوم صراع الخير والشر ، السيء والجيد ، هذه المسائل الاخلاقية ، إذا لم تكن مركز العمل الفني ، ولا يتطور الحدث والصدام حولهما . وإذا لم يصعد المخرج هذا الصراع فانه لن يستطع أن يقدم شيئاً أصيلاً» .

بهذه الكلمات الواضحة والبسيطة كان تاركوفسكي ملتزماً ابداً ، بل ان هذه القضية كانت من اهم القضايا التي تقلقه ولكنني هنا لا أريد أن أقول عنه بأنه الطليعي المضاد للطليعية . هذا عنوان مقال هانس شليغل - ، وإنما أقول إنه الإمتداد الحقيقي والأصيل لأعرق ما في السينما السوفييتية من تقاليد طليعية وقيم جمالية وأخلاقية وابداعية ، ومن الصعب جداً وضع تعارض فكري أو جمالي أو أسلوبي بينه وبين السينما السوفييتية ، مضيفاً بأنه إذا كانت الأضواء في الإعلام الغربي قد سلطت على تاركوفسكي في السنوات الأخيرة ، لاسيما بعد خروجه من الاتحاد السوفيتي ، والتي أجدها غير كافية لاستيعاب فنه وفهم افلامه ، فهو مازال عصياً على المشاهد ، فانه يجب أن لا ننسي أن تاركوفسكي أحد مخرجي جيل الستينيات الذي يضم أيضا: تلانكين ، كليموف ، بانفليوف ، ميخائيلكوف ، عبد الرشيدوف ، كما ان السينما السوفيتية تنتظر الكثير من هؤلاء الى جانب المخرجين مارلين خوتسيي وسنجكلاي (الابن) وابولادزه .

المراجـع

١ – ميخائيل روم – المؤلفات في ثلاثة أجزاء – بالروسية دار الفن عام ١٩٨١ .

٢ – يورنييف «ايزنشتين – حياته ، أفلامه» – موسكو ، دار الفن – بالروسية عام ١٩٨١ .

٣ – هاوزر «الفن والمجتمع عبر التاريخ» – ترجمة فؤاد زكريا بالعربية

٤ – «أندريه تاركوفسكي» مجموعة نقاد – بالألمانية – منشورات هانزر – سلسلة الأفلام – رقم ٣٩ – لعام ٨٧ – ١٩٨٨ .

٥ – ايزنشتين – المؤلفات – ج ٥ – بالروسية – دار الفن – موسكو .

فعل إيمان وقصيدة شعر

٣

إبراهيم العريس (لبنان)

فعل إيمان وقصيدة شعر

«عندما اكتشفت أول أفلام تاركوفسكي ، كان الأمر بالنسبة إلى أشبه بمعجزة حقيقية. لقد رأيت نفسي ، فجأة ، أمام باب غرفة كان ينقصني ، حتى ذلك الحين مفتاحها. غرفة كنت أرغب دائماً في دخولها ، لكن تاركوفسكي نفسه يشعر داخلها أنه على سجيته. إذاً ، فجأة وجدت ما يشجعني ويحركني أنه ثمة هنا شخص عبر عما كنت أرغب دائماً في أن أقوله إنما من دون أن أعرف كيف السبيل إلى ذلك. فإذا كان تاركوفسكي هو بالنسبة إلى أكبر السينمائيين ، فما هذا إلا لأنه أضاف إلى الفن السينمائي. في خصوصيته . لغة جديدة تتيح له أن يلتقط الحياة كظاهر ، الحياة كحلم.

قائل هذه العبارات هو ، مع هذا ، واحد من أكبر السينمائيين في تاريخ القرن العشرين ، إنجمار برجمان وهو قاله ، ليس في تأبين تاركوفسكي ، بل حين كان هذا الأخير لا يزال حيا وينكب علي واحد من أفلامه الأخيرة ومن هنا يتخذ كل دلالاته ، هذا الكلام يشهد به برجمان الذي كان حقق عشرات الأفلام التي أوصلته إلى الذرى ، عن تاركوفسكي ، الذي لم يحقق طوال حياته القصيرة سوى ثمانية أفلام. منها فيلم تخرجه في المعهد السينمائي في موسكو. إذن؟

إذن ليس لنا إلا أن نصدق برجمان حين يقول هذا وهو أمر يزداد المرء تأكدا من صحته في كل مرة يتاح له فيها من جديد أن يشاهد لمناسبة ما ، فيلماً من أفلام تاركوفسكي ، أما في الآونة الأخيرة فإن المناسبة حضرت بشكل مختلف من خلال إقدام الأميركي ستيفن سودربرغ علي تحقيق فيلمه الجديد «سولاريس» المأخوذ عن رواية كان تاركوفسكي حقق عنها واحداً من أشهر أفلامه خلال السبعينيات طبعاً ، جعلت المناسبة المقارنة تفرض نفسها وطبعاً لم تكن في صالح سودربرج حتى ولو كانت هناك إشادة كبيرة بمغامرته. ذلك أنه لئن اعتبر «سولاريس» الأميركي عملاً كبيراً وهاماً ، فإن «سولاريس» الروسي كان عملاً عبقرياً.

ولم يكن «سولاريس» تاركوفسكي ، مع هذا ، أهم أفلام هذا المخرج المبدع الذي أمضى حياته ومساره الفني تحت شعار الألم والمطاردة والمرض والنفي ، ليتحول منذ رحيله في العام ١٩٨٧ إلى أسطورة ، ولكن هل كان حقا في حاجة إلى ذلك الرحيل المبكر والمفجع ، لكي يتحول إلى أسطورة؟

الحقيقة أن كل فيلم حققه أندريه تاركوفسكي، منذ عمله الروائي الطويل الأول، كسينمائي محترف كان يعامل بوصفه حدثاً في تاريخ السينما. فمنذ أن اكتشفه أهل المهنة ثم الجمهور الغربي عبر فيلم «طفولة إيفان» ١٩٦٢ وحتى فيلمه الأخير «القربان» الذي حققه في السويد، لم يحقق تاركوفسكي سوي أفلام كبيرة، خاصة جداً، تبدو في نهاية الأمر وكأنها مقاطع من قصيدة شعرية، بصورها وموسيقاها ومواضيعها، ووحدة مبدعها المطلقة، فكراً وعبثاً، والتي تطل من كل لقطة ومشهد

سيرة ذاتية متتالية

ذلك أن سينما تاركوفسكي لا تكاد تشبه أية سينما أخرى، حتى ولو جرت المحاولة لاحقاً مرات ومرات، وفي عدد كبير من البلدان، ومن قبل عدد كبير من السينمائيين لمحاكاتها، غير أن المحاكاة ظلت دائماً عند حدود الشكل، وأبدا لم تلتقط روح هذه السينما وببساطة لأن روح سينما تاركوفسكي مرتبطة به مباشرة، بروحه، بتكوينه، بأحلامه وبذكرياته، حتى حين كان الفيلم يقتبس من رواية معروفة (كما الحال مع «ستالكر» أو «سولاريس») أو من أحداث تاريخية مدونة (كما الحال مع«أندريه روبليف»). ففي مثل هذه الحالات كان تاركوفسكي يعرف تماما كيف يستحوذ علي الموضوع ويعيد تكوينه نافخاً فيه روحه الخاصة، بشكل يجعل الشخصيات الأساسية، والتي يتمحور الفيلم من حولها أجزاء من شخصيته، وكأنه جزء من كونشرتو متواصل تتفاعل فيه الطبيعة والأحداث والتاريخ والشخصيات الأخرى، مع العزف الفردي الذي تقدمه آلة موسيقية هي الشخصية المحورية.

والواقع أن اللجوء إلى الحديث عن الموسيقى، كما إلى الحديث عن الشعر وعن الذاتية ليس أمراً تعسفياً فيما يخص أندريه تاركوفسكي، إذ أننا نعلم أنه، قبل اختياره السينما، كان جرب حظه مع الموسيقى، ثم مارس الرسم ثلاث سنوات وحاول كتابة الشعر علي خطى أبيه الشاعر المعروف أرسيني تاركوفسكي، الذي نجده ونجد أشعاره حاضرين في «المرآة» ١٩٧٤ خاصة، لكننا نجد آثاره، أو بالأحرى آثار غيابه، حاضرة في معظم أفلام أندرية الأخرى.

إن أرسيني تاركوفسكي، في أفلام ابنه، يحضر خاصة في غيابه. ذلك أن البطل الذي غالبا ما يكون أنا–آخر لأندريه نفسه، لا يكف عن محاولة «قتل» أبيه عن طريق الحلول محله.

إنه يستحضره في كل لحظة لكي يتخلص منه. غير أنه في «القربان» فيلمه الأخير، اعترف باستحالة هذا التخلص ولربما يكون لرحيله، هو شخصياً، علاقة بهذا الغياب/ الحضور الطاغي للأب وصورته.

ومع هذا لابد أن نشير هنا إلى أن أندريه تاركوفسكي عاش من دون أبيه منذ كان في الثالثة من عمره. وهو ما يقوله لنا بكل وضوح في فيلم «المرآة» ١٩٧٤ وهو الفيلم الذي تتضح فيه علاقته بسيرته الذاتية أكثر مما تتضح في أي فيلم آخر، ولكن قبل الوصول إلى «المرآة» قد يكون مفيداً أن نتوقف عند بعض ملامح السيرة المبكرة لهذا السينمائي/ الشاعر/ الصوفي. فقد ولد أندريه تاركوفسكي العام ١٩٣٢ في زافرايي بإقليم إيفانوفو السوفياتي الروسي، وهو سوف يقول لاحقا أن جذوره تمتد إلى جدود مسلمين استقدموا إلى موسكو أيام بطرس الأكبر أورغموا على اعتناق الأرثوذكسية لينالوا حظوة لدى القياصرة. ولعل هذه الجذور هي ما جعله ينصرف خلال ثلاث سنوات من حياته (١٩٥٢ - ١٩٥٤) إلى دراسة اللغة العربية وإتقانها في معهد اللغات الشرقية في موسكو. وكان ذلك بعدما جرب حظه في الموسيقى والرسم. وهو بعد اللغات الشرقية، درس الجيولوجيا وتوجه في رحلات تنقيبية إلى سيبيريا بين ١٩٥٤ - ١٩٥٦. وهو عاد من تلك الرحلات وقد قرر أن يدرس السينما فانتمى إلى معهد VGIR الشهير، حيث راح يتلقى دروس تقنيات الفن السابع على يد مدرسين كبار على رأسهم ميخائيل روم.

السينما قصيدة شعر

وهكذا، منذ بداية الستينيات، وإذ وصل إلى السينما، أدرك أندرية تاركوفسكي أن في إمكانه أن يضع داخل هذا الفن الشامل، كل الفنون التي يحلم بممارستها. بل أدرك أيضاً أن السينما يمكن أن تتسع كذلك لأفكاره التي كانت، منذ الطفولة، تتجه وجهات روحية وصوفية (والتشديد علي البعد الصوفي يبدو لنا هنا ضروريا، في مقابل نقاد لتاركوفسكي رأوا أن سينماه سينما دينية، وفي اعتقادنا أن هذا غير دقيق إلا لمن لا يفرق بين البعد الديني والبعد الصوفي). صحيح أنه، لا في فيلم التخرج الأول «المحدلة والكمان» (وهو فيلم للأطفال عن الأطفال حققه في العام ١٩٦٠). ولا في «طفولة إيفان» تعمد أن يضع كل تلك الأفكار بوضوح، لكنه منذ «أندريه روبليف». فيلمه الثاني، لم يعد في وسعه إلا أن يعتبر كل فيلم يقيض له أن يحققه مؤمنا إنتاجه، خاصة من أموال المساعدات الرسمية، قصيدة شعر يضع فيها أفكاره ورؤاه.

ونعرف أنه ما كان لتلك الأفكار أن تعجب السلطات كثيراً ومن هنا بدت علاقته بها. منذ إنجاز «أندريه روبلوف» (١٩٦٦) وحتى رحيله في العام ١٩٨٧ خارج بلاده، ملحمة غريبة من نوعها بطلها سينمائي لايريد أن يكون منشقاً، على كثرة المنشقين في ذلك الحين (لأسباب سياسية ظلت دائماً غريبة على سينمائيينا)، ولا يمكنه في الوقت نفسه أن يتابع البحث عن روحه في سينما يريد مواصلة تحقيقها، ويصعب عليه أن يحققها خارج روسيا.

فأندريه تاركوفسكي كان، بعد كل شيء، روسيا حتى أعمق أعماقه، روسيا بالمعنى الشاعري والتاريخي والمزاجي للكلمة، لا بالمعنى السياسي، ولئن كان تعبيره الأول عن هذا البعد في شخصيته (في طفولة إيفان) قد مر من دون مشاكل، طالما أن الزمن كان بداية الانفراج في العلاقات الدولية ومناهضة الحرب، كل الحرب، كحرب حتى وان كانت حرباً وطنية كبرى (كما كانت الحرب العالمية الثانية تسمى في الاتحاد السوفياتي). فإن تعبيره عنه في «أندريه روبلوف» جعله يبدأ التعرض إلى الرقابة، الفنية والسياسية في آن معاً. بل يمكن القول إن السلطات كانت، إلى حد ما، راضية عنه حين فاز فيلمه «طفولة إيفان» بجائزة الأسد الذهبي في مهرجان البندقية (١٩٦٢) شراكة مع فيلم لجاليريو زورليني. والطريف أن هذا الفيلم الذي هوجم، يومها، من قبل نقاد يساريين في فرنسا، وجد من يدافع عنه في شخص جان بول سارتر، في مقال نشر في صحيفة الحزب الشيوعي الايطالي «أونيتا».

وفيلم «طفولة إيفان» يتحدث عن أربعة أحلام لفتى في الثانية عشرة، يستخدمه رؤساء في الجيش السوفياتي خلال الحرب العالمية الثانية لجمع معلومات عن الغزاة الألمان النازيين ثم حيث يريد الرؤساء إدخاله مدرسة ضباط الصف لشجاعته وتفانيه، يرغب هو في أن يتابع مهمته على الجبهة. وينتهي به الأمر إلى أن يقبض عليه ويعدم من قبل الألمان في هذا الفيلم لم يمجد تاركوفسكي الحرب، بل صور وجهها القبيح وكيف تفعل إذ تفقد الطفولة براءتها. وعلى الرغم من أن إيفان له سن كانت لأندريه تاركوفسكي خلال الحرب العالمية الثانية، فإن هذا الأخير أكد دائماً أن هذا العمل لا يمكن أن يكون من نوع السيرة الذاتية قائلاً: «طفولتي كانت مختلفة جداً عن طفولة إيفان الذي عاش الحرب كبالغ ومقاتل. ومع هذا أقول أن كل الصبيان الروس الذين من عمري عاشوا طفولة صعبة جداً أما القول بأن ثمة ما يربط بين ايفان وأندريه، فإن مجرد تذكير بشراكة الألم التي قامت بين إيفان وبين أبناء جيله الروس».

وفي المقابل، قد يمكن اعتبار «أندريه روبليف» شبه سيرة ذاتيه لتاركوفسكي، على رغم أن الأول عاش قبل أكثر من أربعة قرون. وروبلوف، شخصية تاريخية عرف بكونه راهباً وبكونه واحداً من أعظم رسامي الأيقونات في زمنه، كما أنه قام بتزيين العديد من الكاتدرائيات، صحيح أن التاريخ لم يحفظ معلومات كثيرة حول هذا الفنان. ولكن هل كان هذا يهم حقاً؟ بالنسبة إلى أندريه تاركوفسكي الذي كان الشعر قد أصبح جزءاً أساسياً من مواقعه التعبيرية بواسطة السينما، من المؤكد أن رغبته كمنت في استعارة أندريه روبلوف التاريخ لقول ما هو معاصر إذ حيث يقول تاركوفسكي لاحقاً أن أندريه روبلوف فيلم عن «مشروعية الفن في عالم ينحدر نحو الشر» يضيف أنه «كلما ازداد الشر استشراء في هذا العالم، كلما تضاعفت الأسباب التي يجب أن تدفعنا إلى ممارسة كل ما هو جميل صحيح أن الأمر يزداد صعوبة مع تفاقم الشر، لكنه يصبح أكثر ضرورة.

جرس الكنيسة

إن «أندريه روبلوف» الذي أنجز في العام ١٩٦٦، قدم في «كان» في العام ١٩٦٩ لكنه لم يعرض في الاتحاد السوفياتي إلا في العام ١٩٧١. وبعد سجال حار مع مخرجه الذي طولب بأن يقطع العديد من مشاهد الفيلم (ولا سينما نهب مدينة فلاديمير) لكنه رفض رفضاً قاطعاً.

وأندريه روبلوف، كما يقدمه لنا فيلم تاركوفسكي الطويل الثاني هذا هو الشخصية المحورية في الفيلم الذي يتألف من تمهيد وثمانية أجزاء يحمل كل منها عنواناً مختلفاً، وتدور أحداثها طول سنوات عديدة من العام ١٤٠٠. حيث يطالعنا ثلاثة كهنة منهم روبلوف وهم يلجأون من العاصفة العاتية إلى بيت بلاتون فيه مهرج ينهمك في الترفيه عن عدد من الفلاحين، إلى القسم الأخير حيث يشهد روبلوف صنع فنان شاب لجرس كنيسة عملاق ما يعطيه الأمل من جديد، بعدما كان فقد إيمانه بفعل الأحداث التي تترى عليه، وفيها يجابه السلطات الدينية والرسمية بسبب تصوراته للفن، وعلى خلفية هجوم التتار على المدن الروسية ومقاومتها. إن ما يصوره لنا الفيلم هو ٢٤ سنة من حياة رجل آمن بالفن وبطيبة الشعب الروسي آمن بالحلولية. كما هو حال تاركوفسكي، بعد كل شئ، ولم يصدق الراهب ذا السلطة كيريل حين قال له أن «الله هو الذي خلق البطريرك، أما المهرج فإن الشيطان هو من خلقه». ومقاومة روبلوف لهذا القول تأتي عبر نظراته، ثم عملياً حين يدخل في العديد وفي الرقصة الوثنية، متحدياً

كيريل ، وهو يقاوم بعد ذلك حين يرفض رسم «يوم الحشر» لأنه لا يريد أن يرعب الناس ، في وقت تعميهم فيه السلطة ، فبالنسبة إلى روبليف ليس الجهل والخوف والشر ما يجب أن يشاهد لدى الشعب ، بل يجب أن ينظر إلى الشعب تبعاً لمقولة دوستويفسكي في «الشياطين» إن الشعب هو الذي يحمل الله في أعماقه .

ويقينا أن حمل الشعب لله في أعماقه ، لم يكن واحداً من المقترحات التي ترضي السلطات السوفياتية العليا . ومن هنا بدأت مشاكل الرجل ، فمن دون أن يدنو من السياسة عرف تاركوفسكي كيف يستفز السلطات عبر فيلم يصور معاناة شعب روسيا في القرن الخامس عشر ، ليس بأسلوب سياسي/ تاريخي ينتمي إلى إيزنشتاين ، بل بأسلوب روحي ينتمي إلى برجمان .

وكان من الطبيعي لهذا الفيلم أن يقوده إلى الخطوة التالية ، من الماضي المطلق إلى المستقبل ، وفي هذا الإطار لا يجب أن ينخدع أحد باستناد تاركوفسكي في فيلمه التالي «سولاريس» إلى رواية خيال علمي مقروءة ومعروفة على نطاق واسع في الاتحاد السوفياتي ، ومع هذا انخدعت السلطات ، وكان «سولاريس» أول فيلم كبير لتاركوفسكي لا يلاقي مشاكل مع هذه السلطات ومع هذا ، إذا ما شاهدناه اليوم على ضوء سيرة هذا الفنان . سيدهشنا موقف السلطات المهادن ، فالفيلم ، تحت غطاء مغامرته الخيالية ، العلمية (التي كتبها ستانيسلاس ليم بشكل جيد والتي تروي رحلة يبعث بها إلى كوكب سولاريس رائد فضاء يدعى كريس كيلفن لكي يحل ألغازاً تتعلق برحلة رائد سبقه هو بورتون . لكنه إذ يصل إلى المحطة الفضائية التي يقصدها يجد نفسه في عالم مهجور ، عالم موت وذكريات وفراغ ، ما يستدعي ماضيه وأسئلته وقلقه) تحت هذا الغطاء يطرح الفيلم من الأسئلة الشائكة ما يتجاوز ما يطرحه «أندريه روبلوف» فالواقع أن ماهو علي المحك هنا إنما هو الطلاق بين العلم والضمير في عصر العلم الذي نعيش فيه ، وإدانة التوسع العسكري ، الفضائي بصرف النظر عمن يمارسه إن الفيلم ، في نهاية الأمر أمثولة أخلاقية فلسفية تسير عكس التيار ، لافيلم خيال علمي ، وهو فيلم عن الحب أيضاً وتاركوفسكي يؤكد لنا هذا بنفسه حين يقول «إن هدف رحلة كيلفن إلى سولاريس لها هدف واحد البرهان على أن حب الآخر ضروري لكل حياة والإنسان دون حب ليس إنساناً . الإنسانية ليست شيئاً آخر غير الحب» .

خيط في نسيج

وهذا المعني نفسه، ولكن بشكل أكثر عمقاً وأكثر ذاتية بكثير، سوف يكون محور فيلمه التالي «المرآة» الفيلم الأكثر ذاتية في تاريخ السينما – وبطل «المرآة» ١٩٧٤ والذي لا يمكنه أن يكون أي شخص آخر غير أندريه تاركوفسكي نفسه. يبلغ الآن الأربعين من عمره، وهو مسمر إلى سريره، يحلم ويتذكر، يتذكر خاصة أباه الغائب. إن الذكريات تداهمه وهو على سرير المرض، إنما من دون ترتيب زمني. هو تارة في الخامسة وتارة في الثالثة. تارة يحن إلى أبيه الغائب، وتارة أخرى يراقب حياة ومعاناة أمه التي تشتغل مصححة في مطبعة. هذه الذكريات كلها تطل، شخصية ذاتية، متوحد فيها الزمان بالمكان. ويواكبها المونولوج الداخل لآليوشا المريض . . غير أن هذه الذاتية لا تخلو من إطلالة على العالم «الخارجي» وهي إطلالة تغمز في قناة السلطة وخوف المواطنين. ولعل هذه الازدواجية بين الذاتي والعام في «المرآة» هي ما حير السلطات. إذ تجد مؤرخا للسينما يمثل الخط الرسمي، لدى مناقشة الفيلم يقول «إن هذا الفيلم يطرح معضلات أخلاقية هامة، ولكن من العسير معرفة مداها ومحمولها الحقيقيين. إنه فيلم نخبوي، ينفع لحلقة شيقة من المتفرجين». أما تاركوفسكي فإنه كان يحلو له أن يحكي حكاية تلك الخادمة التي وصلت إلى صالة العرض ليلا لتنظيفها فإذا بها تجد نفسها وهي تتفرج على الفيلم ثم ترصد النقاش الحاد الذي ثار بصدده وتقول مستنتجة «ومع هذا فإن الأمر بسيط لدينا هنا شخص سقط فريسة المرض ويخاف الموت وها هو يتذكر، أولاً، كل السوء الذي سببه للآخرين لذلك أراد الغفران فطلب السماح». ويعلق تاركوفسكي بأن هذه المرأة البسيطة فهمت كل شيء، ويضيف إن الروس يعيشون باستمرار مع الزمن الحاضر لديهم والأدب الروسي مصنوع من هذا العيش، ومن الزمن» ومن هنا فإن تاركوفسكي يرى أن «المرآة» إنما هو تاريخ الروس، وتاريخ توبتهم وعلاقتهم بالزمن إن تاركوفسكي عند نهاية «المرآة» يصور «اللحظة الرمزية الوحيدة في الفيلم»، حسب الناقد الفرنسي جان. بيار جانكولا، وذلك حين يرينا الصور الوديعة لثلاثة أجيال جالسة وسط طبيعة تبدو مزدهرة وكالأم: الرجل والمرأة مستلقيان فوق العشب يتساءلان حول طفلهما المقبل، فيما الجدة والصغير يبتعدان وسط الحقل المزروع إنها صورة متناسقة تمثل تعاقب الأجيال ووعود المستقبل: الحصاد سيكون جيداً. وسوف يولد أطفال جدد. أما الكاميرا فتنسحب بهدوء لكيلا تزعج انتظام هذا الحلم، الحلم المنغرز في

أرض روسيا. روسيا التي وإن ابتعد عنها تاركوفسكي في سنواته الأخيرة فإن لسان حاله كان يقول دائماً: «حين نسحب خيطاً من قطعة نسيج، سيفقد الخيط كل دلالته، كما أن قطعة النسيج سوف تنقص وتتشوه، وحين يسحب الخيط لا يعود من الممكن إدخاله من جديد ولكن طالما بقى الخيط في مكانه يجب التمسك به هناك مهما كلف الأمر».

كان تاركوفسكي يعرف أنه خيط في ذلك النسيج.

وتاركوفسكي كان يريد طبعاً أن يظل خيطاً ممسكاً بالنسيج الروسي، لكن أقداره شاءت له غير ذلك. فالمشاكل التي جابهت «المرآة»، هذا الفيلم الذي تتناقض ذاتيته المطلقة والأنانية، مع تطلعات المجتمع، حسب بوندارتشوك، أحد كبار خصوم تاركوفسكي، وسيد السينما السوفياتية الرسمية في ذلك الحين. ستتواصل مع أفلام تاركوفسكي التالية، أو بشكل أكثر تحديداً مع الفيلم الوحيد الذي سيحققه في الاتحاد السوفياتي «ستالكر» ١٩٧٩، لأنه بعد ذلك سوف يخرج من بلاده ولن يتمكن من العودة إليها. وسيحقق في الخارج فيلميه الأخيرين «نوستالجيا» (إيطاليا ١٩٨٣) و «القربان» (السويد، ١٩٨٦) بمعنى أن «ستالكر» سيكون آخر إنتاج روسي له.

حنين من إيطاليا

«ستالكر» الذي هو، في نظر النقاد جميعاً وفي نظرنا، أعظم فيلم لتاركوفسكي، ينتمي، مثله في هذا مثل «سولاريس» إلى سينما الخيال العلمي، لكنه، مثل سابقه أيضاً فيلم فلسفي تجاوز فيه تاركوفسكي كثيراً دلالات ذلك النوع وقواعده والفيلم مبني أصلاً على رواية للأخوين ستروجاتسكي عنوانها «المنطقة» (وان ترجمت إلى لغات أخرى بعنوان «نزهة على جانب الطريق») ولكن تاركوفسكي، كعادته، استحوذ على الرواية ليحولها فيلماً آخر يعبر عنه وعن هواجسه وقلقه. والرواية تحدثنا عن شخص وظيفته تمرير الناس إلى قلب «المنطقة» الغامضة حيث يمكنهم أن يعثروا على «غرفة الرغبات» وهناك يمكن، طبعا لكل ما يرغبون فيه أن يتحقق بشرط أن يعبروا العديد من المطبات والمصاعب. وفي الفيلم يصعب ذلك المرور على كاتبه وعالم طبيعيات فما أن يصلا إلى المكان حتى يرفضا دخوله. ذلك أنهما أبدا لم يدركا منذ البداية أن «المنطقة المقصودة داخلية، مبنية على قواعد الإيمان الداخلي، لاعلى قواعد الهندسة الأقليدية».

هذا الفيلم الذي كان آخر ما حققه تاركوفسكي في الإتحاد السوفياتي، عجزنا في ذلك الحين عن إقناع السلطات بعرضه لنا ولو في عرض خاص، إذ كانت فتحت هذه معركة كبيرة تتهمه بالمثالية والذاتية ومعارضة علمانية سياسة الدولة. لكنه عاد وقدم كفيلم «مفاجأة» في مهرجان كان ١٩٨٠ . وذهل المتفرجون أمام فيلم بائس إلى هذا الحد، ينعي على العالم (السوفياتي وغير السوفياتي) خلوه من أي إيمان أو أمل. وكان من نتيجة عرض «ستالكر» في «كان» والضجة التي أثيرت من حوله أن دعي تاركوفسكي، من قبل التلفزة الإيطالية لتحقيق فيلم في إيطاليا. وهكذا كان ذهب إلى هناك وحقق «فوستالجيا» (وهي كلمة روسية تعني شيئاً من الحنين إلى الوطن وشيئاً من الحزن في الوقت نفسه). ولئن كان تاركوفسكي حقق الفيلم في إيطاليا. حيث تمتد له جذور فكرية ترتبط بفناني عصر النهضة، فإنه حتى هناك، حرص على أن يكون فيلمه روسيا، ذلك أن الفيلم يرسم لنا الرحلة الحزينة والمؤلمة التي يقوم بها كاتب روسي يدعي جورتشاكوف، على خطي مواطن له، روسي هو الآخر، نفي إلى إيطاليا في القرن الثامن عشر، وجورتشاكوف هنا يرغب في كتابة سيرة الموسيقى، لذلك يتجول بين شتى مناطق إيطاليا. التي كان الموسيقي تجول فيها، بمساعدة مترجمته أوجينيا. ويتوقف خاصة في كنيسة كان الرسام النهضوي ديلافرانشيسكا رسم فيها «العذراء والطفل»: ثم في روما، وأخيراً في فندق غير محدد المكان وسط طريق قاحلة، يقيم فيه نزلاء غريبو الأطوار أتوا ليغتسلوا في مياه حوضه المقدس. وهنا يلتقي الكاتب بمجنون يدعي دومنيكو، همه أن ينقذ العالم من المادية التي تغرق فيها. وهو يكلف جورتشاكوف بمهمة شاقة أن يعبر الحوض المفرغ من مائه وبيده شمعة. لكن الكاتب يموت وهو يقوم بالمهمة دون أن تموت الشمعة لقد عرض هذا الفيلم في «كان» رغم معارضة تاركوفسكي، الذي اكتشف أن السلطات الروسية وافقت علي العرض بمجرد أن بوندارتشوك كان يرأس لجنة التحكيم، ما يعد بتحطيم الفيلم على رأس تضحية أخيرة صاحبه.

تضحية أخيرة

ومع ذلك الموقف، لم يعد في وسع تاركوفسكي أن يعود إلى روسيا وبدأت مشاكله المعروفة من حول أخذ السلطات ابنه وحماته رهينة. ورفضه هو الخضوع لمنطقها، وهي مشاكل تواصلت خلال السنوات التالية والتي سبقت رحيل تاركوفسكي غير أن مشاكله وقلقه

لم يمنعه من تحقيق فيلم أخير في السويد، يمكن اعتباره وصية دينية وفلسفية، وهو فيلم «القربان».

بطل «القربان» هو ألكسندر، الممثل السابق والكاتب المسرحي والناقد، والذي يعيش اليوم بعيداً عن العالم في جزيرة، مثل شخصيات برجمان في بعض أفلامه، مع زوجته وابنته وابنه الصغير، وهذا الابن اخرس، منذ بداية الفيلم. لكننا نعرف أن خرسه مؤقت ناتج عن عملية جراحية اجريت لبلعومه، وألكسندر يعمد مع ابنه إلى زرع شجرة ميتة قرب البيت، يسقيانها تبعاً لبعض الطقوس الدينية الغامضة. حسب تلخيص للفيلم كتبه الناقد الفرنسي أنطوان دي بوك — ونحن اليوم في ذكرى ميلاد الكاتب، وها هو محاط بأسرته التي تحتفل بميلاده. ثم يأتي ساعي البريد (أوتو) حاملاً إليه بعض البطاقات والهدايا، ولكن فجأة وسط ذلك الاحتفال يتبدل مناخ الفيلم فجأة، كما ينتقل من الألوان إلى الأسود والأبيض، ونبدأ بسماع أصوات ضجيج وطائرات وقصف ويهتز البيت كله. ونتساءل: هل نحن في الحلم أو في الواقع هل نحن داخل ذكريات الكسندر أم في وجه حرب نووية هنا يشعر ألكسندر أن عليه ان ينقذ العالم من موته وظلمته. وها هو أوتو يعطيه الحل: إنه سينقذ العالم إن هو قدم قربانا يتمثل في حبه لامرأة بائسة هي الخادمة الإيسلندية ماريا التي يشتبه الجميع في أن لديها قوى سحرية. فيطيع ألكسندر ويغرم بماريا، ثم يتابع تقديم القربان ويحرق البيت، فيما يأتي الممرضون لنقله إلى المستشفى، ومع هذا، فإن العالم أنقذ، وها هو يستعيد ألوانه أما الفتى الصغير فإن النطق يعود إليه والشجرة تستعيد أوراقها. وهكذا نكتشف أن تضحية الكسندر لم تضع هباء.

روسيا أولا وأخيراً.

بعد «القربان» لم يعد أندريه تاركوفسكي لقول أي شيء، سينمائياً وهو إذ رحل بعد ذلك بفترة، كان على ما يبدو قد قال كل ما عنده، بما في ذلك وصيته الفنية في هذا الفيلم الأخير، وليس صدفة أن يكون هو من كتب في واحد من نصوصه العديدة إن طموحه دائماً كان «تصوير الفيلم بوصفه فعل إيمان» مضيفاً أن «من يخون ولو مرة واحدة بمبادءه، إنما يفقد نقاء علاقته مع الحياة، وما غش المرء لنفسه سوى أمارة على تخليه عن كل شيء — عن فيلمه وعن حياته».

والحال أن أندرية تاركوفسكي لم يكن من الذين تخلوا عن أي شيء منوا به فهو حتى لحظاته الأخيرة ورغم مرضه العضال الذي أودي به ، ظل متمسكاً بمبادئه حول شاعرية السينما ، وكونها فعل إيمان ، وحول ارتباطه بالطبيعة حول بحثه عن الوجه الآخر للمرأة . . عن روسيا الحقيقية . روسيا التى أحبها ولم يحب غيرها في الوجود .

سينما – باريس

ابريل ٢٠٠٣



كتاب مايا زروفسكايا

٤

امير العمري



كتاب مايا زروفسكايا

رغم كون فنان السينما الراحل أندريه تاركوفسكي احد أعظم السينمائيين في تاريخ الفن السينمائي المعاصر وأكثرهم خصوصية في رؤيته الفنية ونظرته للعالم، وبرغم ظهور آلاف المقالات النقدية والدراسات والتعليقات حول أعماله – وهي لم تتجاوز السبعة أفلام – فلم يظهر عنه في اللغة الإنكليزية سوى كتاب واحد هو كتاب مارك لي فانو «سينما أندريه تاركوفسكي» الذي صدر عام ١٩٨٧ مؤخرا صدر كتاب جديد عن «تاركوفسكي» من تأليف مايا زروفسكايا رفيقة تاركوفسكي في العمل منذ ان حقق فيلمه الاول «طفولة إيفان» وهذا الفيلم تحديدا هو الذي يستأثر باهتمام المؤلفة زروفسكايا أكثر من غيره. فما هو السبب؟

كان «طفولة إيفان» بلا شك مولد عبقرية تاركوفسكي الفنية. وكان مشروع الفيلم أصلا قد اسند لمخرج آخر تحقيقه، ولكن ذلك المخرج فشل في تقديم معالجة سينمائية جيدة ومقنعة قبل بدء التصوير. وكان أن تولي تاركوفسكي – الذي أنهي لتوه دراسته في معهد السينما – مهمة تحقيق الموضوع. وموضوع الفيلم كان يعتمد على رواية قصيرة من تأليف فلاديمير بوغومولوف وكان يدور عن تجربة طفل في الحرب العالمية الأولي، ولكن تاركوفسكي قام بتعديل السيناريو وادخل فيه «التيمات» الخاصة التي عرفت بها أفلامه فيما بعد وإلى حين وفاته: فعلى حين كانت الرواية تركز على تصوير «البطولة» التي كان يتحلى بها المحاربون الشبان وسط أجواء «ذكورية» مليئة بالتوتر، يقدم تاركوفسكي رؤية جديدة تدور حول العلاقة بين الانسان والطبيعة، وتكشف على نحو ما الضعف البشري والتردد أو حتى «الأنوثة» الكامنة داخل نفسية بطله الصغير، ويمزج بين هذا كله وبين ذكريات المنزل والعلاقة بين الابن والأم باستخدام طريقة التداعيات، وهو أمر كان مستحيلا في ذلك الوقت في سينما الحرب السوفييتية. وكما كان متوقعا. أبدى مؤلف الرواية بوغودولوف الذي سبق ان خدم هو نفسه في الجيش. استياءه من الفيلم، ولكن المدهش ان السلطات وقفت في المعركة إلي جانب المخرج الشاب تاركوفسكي الذي لم يكن أحد يعرفه في ذلك الوقت. وكانت المفاجأة التالية أن حصل الفيلم على الجائزة الكبرى في مهرجان فينسيا عام ١٩٦٢، وكانت مايا زروفسكايا حاضرة في المهرجان واحتفلت مع تاركوفسكي بالحصول على جائزة أعرق مهرجانات السينما في العالم. ولكن يبدو أن الدهشة لم تفارقها حتى اليوم. إلى أن قامت بوضع كتابها هذا في محاولة من جانبها لاكتشاف جوانب العبقرية والتفرد في شخصية وإبداع أندريه تاركوفسكي.

وهي تخصص في كتابها فصلين كاملين لتناول خفايا فيلم «طفولة ايفان» بينما تخصص فصلا واحدا لكل أفلامه التالية . ولكن المشكلة أن الكتاب مكتوب بنوع من الدهشة التي لا تزال تسيطر على ذهن المؤلفة من النجاح الذي حققه تاركوفسكي فنيا في أفلامه . وهي ترى أن الموضوعة الرئيسية التي بدأها تاركوفسكي في «طفولة إيفان» واستمرت في أفلامه كلها ، تدور حول التصوير الرصين للمعالم القاسية للكارثة المحلقة فوق العالم الساكن من السطح . وان هذه هي «النمطية الديناميكية» التي تميزت بها أفلامه .

وتعود المؤلفة لكي تربط بين سيرة حياة تاركوفسكي وأفلامه . فطفولته كانت خلال فترة الحرب العالمية الثانية . وكان في شبابه المبكر يعتبر عضوا من أعضاء الجيل الجديد من السينمائيين المجددين الذين ظهروا في فترة الاصلاحات التي أدخلها خروشوف بعد رحيل ستالين وزوال «البطل الايجابي» على الطريقة الستالينية .

وعندما تتعرض المؤلفة لفيلم «اندرية روبلوف» الذي ظهر عام ١٩٦٦ في وقت عادت فيه الستالينية على نحو ما ، مع مجيء بريجينيف إلى السلطة . لا تستطيع ان تفسر لنا الاسباب الحقيقية التي أدت إلى منع الفيلم . وقد ظل تاركوفسكي نفسه غامضا حول هذه القضية الى حين وفاته . كانت هناك بالطبع اعتراضات على تصوير العنف كما صوره تاركوفسكي ، وكذلك غياب المشاهد التي تصور البطولة الروسية في مواجهة التتار . وان كان السبب الاكثر منطقية يظل مرتبطاً بالخطاب الديني الذي يشيع في أرجاء الفيلم بأكمله ، على نحو يعكس الهاجس الروحاني العميق لدى مخرجه . ويقال ان بريجييف شاهد الفيلم في عرض خاص ، ولكنه ترك قاعة العرض في منتصف الفيلم مما اعتبر اشارة صريحة إلى ضرورة منعه من العرض . ولكن تاروفسكي لم يودع السجن . ولم يتم ايقافه عن العمل ، وكانت معركته الأساسية مع السلطات تدور بعد انتهائه من صنع الفيلم اي انها لم تكن معركة مع سلطة الانتاج ، بل مع سلطة التوزيع ، وكذلك مع سلطة الصحافة . اذا جاز التعبير . فقد كان عليه ان يواجه مشكلة عرض أفلامه في نطاق محدود للغاية . وكذلك سيل المقالات والكتابات النقدية الرسمية التي شنت عليه حمله عنيفة متهمة إياه بالإغراق في الجماليات والتصوير الذاتي المتشبه بالقيم الغربية البورجوازية .

والغريب – كما تكشف المؤلفة – أن تاركوفسكي استمر في تقديم أفكاره التي تنطلق

جميعها من المقولات الروحانية أو التأملات الذاتية علي طريقة روبلوف دون ان يفرض عليه العمل في الموضوعات السائدة التي تتفق مع المزاج العام للسلطات في بلاده.

وتخصص المؤلفة فصلا خاصا لتناول الأشياء المذكورة في أفلام تاركوفسكي مثل النار أو الحريق، والمطر والمرأة والأشباح، ولكنها تنسى مثلا الأشجار. هل يستطيع أحد أن يتغاضى عن استخدامات تاركوفسكي للشجرة في «القربان» مثلا أو حتى في «طفولة إيفان».

والكتاب حقا يكشف عن الكثير من الجوانب المتميزة في سينما أندريه تاركوفسكي. وإن كان المرء يخرج عقب قراءته له. وقد ازدادت عبقرية تاركوفسكي غموضا. فنحن لا نزال في حاجة إلى عبقرية نقدية - كعبقرية أندريه تاركوفسكي.

القدس العربي / لندن

١٩٩٠/٤/١٤



الباب الثاني

كتابات

١

كتاب «النحت في الزمن»

أمير العمري (مصر)

النحت في الزمن

في عالم السينما، يعتبر أندريه تاركوفسكي من أكبر الأسماء. وهو بلا شك أحد فناني السينما الكبار في عصرنا . . بل ولا نبالغ إذا ما قلنا إنه يعتبر بحق، ظاهرة فريدة في السينما العالمية، رغم أنه لم يقدم طوال ٢٤ عاما من العمل السينمائي، سوى سبعة أفلام روائية طويلة.

وصدور كتاب يحمل اسم تاركوفسكي لأول مرة، يعتبر حدثاً فنياً كبيراً. فقد كان تاركوفسكي دائما اقل السينمائيين الكبار في العالم إدلاء بالأحاديث الصحفية. فهو رجل قليل الكلام. يجد وسيلته الحقيقية في التعبير بلغة الصورة، أو اللغة السينمائية التي يكن لها ذلك الرجل الوقور. الذي درس في مطلع حياته اللغة العربية والشعر العربي القديم. عشقاً كبيراً.



أندرية تاركوفسكي يتسلم الأسد الذهبي في مهرجان فينسيا عام ١٩٦٢
من جينا لولو برجيدا

وقد اختار تاركوفسكي لكتابه عنوان «النحت في الزمن» وهو عنوان يعكس حساً شاعريا. ويعبر عن معاناته الخاصة كفنان يشغله كثيرا التعبير عن هواجسه وأحلامه واحباطاته وهموم عصره.

وتاركوفسكي من ذلك النوع من السينمائيين. الذين يطلق عليهم النقاد لقب «فناني السينما» فهو مخرج سينمائي يمتلك وعيا «مدهشا» بأبعاد اللغة السينمائية وقدرتها التعبيرية الكبيرة. وهو يضمن أفلامه دائما، جوانب من مكنونات نفسه. . من طفولته وشبابه ومعاناته الخاصة، ويربط بين هذا كله، وبين هموم أبناء جيله وعصره، عصر الصراع النووي المكتوم.

وهو أيضا يسعى لكي يستخدم السينما، كوسيلة للتخاطب، لخلق جسر للتواصل مع الآخرين، من خلال التعبير بالصورة والحركة والموسيقى والألوان والفن التشكيلي.

وقد ولد تاركوفسكي وعاش في روسيا. وهو يعبر من خلال أفلامه، عن الحساسية الخاصة لشخصية الانسان في وطنه، على نحو يذكرنا بروائع الأدب الروسي في عصره الذهبي في أواخر القرن التاسع عشر، ولكنه أيضا فنان لاتتحدد موهبته وطموحاته بالحدود الضيقة للوطن. ولذلك فقد غادر تاركوفسكي بلاده عام ١٩٨٣ لكي يخرج فيلمه العظيم «حنين» في ايطاليا، ثم انتقل منها إلى السويد لكي يقدم اخر افلامه «التضحية» وهو الفيلم الذي حصل أخيرا على ثلاث جوائز رئيسية في مهرجان «كان» الدولي لهذا العام.

معنى الفـن

في كتاب «النحت في الزمن» يشرح تاركوفسكي تجربته الشخصية في العمل السينمائي، ويستعرض تفاصيل صنع افلامه المدهشة، ويتحدث عن أسلوبه السينمائي ومشاكل الابداع الفني التي يواجهها، وعلاقة شخصيات وأحداث أفلامه، بطفولته وذكرياته الخاصة ونظرته إلى الحياة. ويبدأ تاركوفسكي بطرح التساؤلات حول معنى الفن ولماذا يوجد؟ وهل هناك حقا من يحتاج إليه؟ ويرى أن الاجابة على تلك الاسئلة تختلف سواء بين الفنانين أنفسهم، أو بين الجمهور المتذوق للفنون.

ولكنه يرى أن الفنان عموما. يسعى إلى أن يفهم نفسه وأن يساعد الآخرين على أن يفهموا معنى وجودهم في هذا العالم. أو أنه على الأقل، يطرح الأسئلة حول هذا، من خلال الصور التي يبدعها يقول تاركوفسكي «يمكن القول ان الفن هو رمز للوجود، في علاقته وارتباطه بحقيقة الروح المطلقة. وفضلا عن هذا، فإن الوظيفة الكبرى للفن هي تحقيق التواصل.. فالتفاهم المتبادل قوة كبرى توحد الناس، وروح المشاركة هي أعظم وجود الخلق الفني».

وفي الفصل الثاني وهو بعنوان «الحاجة إلى المثل الأعلى» يقول تاركوفسكي، اعتقد أن الأمر المحزن جدا في عصرنا، هو ذلك الدمار التام الذي لحق بوعي الناس بكل ما يحيط بهم من جمال فالثقافة الجماهيرية الحديثة التي ترتكز على المستهلك، تشل أرواح البشر وتخلق الحواجز بين الانسان وتساؤلاته الهامة عن وجوده ووعيه بنفسه ككائن روحي.

فالفنان لا يمكنه أن يتجاهل نداء الصدق. إنه وحده الذي يحدد الإبداعية. وليست لحظات الاستنارة داخل الفنان، سوى لحظات الإحساس بالصدق.

السينما والزمن

وفي فصل بعنوان «طابع الزمن» يتناول تاركوفسكي العلاقة بين السينما والزمن. فيقول ان السينما قادرة على التعامل مع أية حقيقة غير محددة الزمن، وبإمكانها التعامل بشكل مطلق مع أي شيء في الحياة. فما يعتبر في الأدب إمكانية نادرة هو بالنسبة إلى السينما جوهر قوانينها الفنية. فالسينما تجعل من أي حالة غير محددة وشديدة التجريد، صورة محددة المعالم، بل وتصنع منها صورة عامة يمكن أن تحدث في أي مكان.

ويسلط تاركوفسكي الاضواء على افلام بوتويل وبارادجانوف وايزنشتاين وجودار، لكي يؤكد وجهة نظره التي ترى أن الفنان يحمل افكاره داخل اعماله، تماما كما تحمل الأم الجنين. وتتابعه وترعاه حتى ينمو. ويعبر عنها دون أية خشية من العواقب او القيود الفنية، ثم يتطرق إلى مناقشة تفصيلية لعملية العثور على الأسلوب بالنسبة إلى تجربته في اخراج فيلم «أندريه أوبليوف» الذي تدور أحداثه في القرن الخامس عشر.

ويقول إنه احتاج إلى اعادة بناء كافة التفاصيل المعمارية والجمالية لذلك العصر.

ووجد أن النتيجة يمكن أن تصبح مجرد فيلم شكلي تماما للعصر الروسي القديم نقلا عن

الرسوم واللوحات القديمة. لذلك فقد كان ما يشغله حقاً، هو كيف يعيد بناء العالم الحقيقي للقرن الخامس عشر أمام المشاهدين في القرن العشرين، بحيث يتفادى أن تصبح اللغة والأزياء والمعمار ونمط الحياة. أنماطاً ذات قيمة تاريخية في حد ذاتها، يشعر المشاهد أمامها بالرهبة. فقد حاول استخدام هذا كله، لكي يعبر عن شخصية روبليوف . . صانع الايقونات واصطدامه بالعقليات السائدة في القرن الخامس عشر، وهو نفسه روبليوف الذي قد يكون موجودا الآن ويعرفه مشاهدو القرن العشرين.

الإنهيار الروحي

وفي فصل بعنوان «الدور المصيري للسينما» يناقش تاركوفسكي وظيفة الفيلم، ويقول ان السينما كانت أول فن جاء إلى العالم عن طريق الإختراعات العلمية. لكي تستجيب لحاجة حيوية فقد كانت السينما أداة يتعين على البشرية التوصل اليها لتحقيق السيادة على العالم الحقيقي. ثم يتطرق إلى العلاقة بين الفيلم والجمهور.

ويقول أن الوضع الحالي يتمثل في أن أغلب المشاهدين يفضلون مشاهدة الأفلام التجارية على الافلام الفنية، وهو ما يجعل السينمائيين أيضا يخشون من الفشل التجاري لأفلامهم فما هو تفسير ذلك؟ هل هو انهيار للذوق؟

ويجيب أن السينما الآن توجد وتتطور في ظروف جديدة فمشاهدو الأمس كانت تجذبهم السينما كفن جديد. أما الآن فقد اعتاد الجمهور على السينما وأصبح السينمائيون يعرفون حقيقة جمهورهم فهناك جمهور متذوق حقيقي وجمهور لا يهمه سوى جرعة التسلية. ولكن مشكلة السينما الفنية في النصف الثاني من القرن العشرين، هي مشكلة كافة الفنون الاخري وإن كانت بدرجة أقل في السينما. فالفنانون اليوم يريدون تحقيق نجاح فوري. ولنقارن مثلا مع حال كافكا الذي لم يشهد في حياته طبع أي عمل من أعماله وكتب في وصيته يوصي بحرق كل ما كتبه في حياته. إن عقليته ولا شك تنتمي للماضي. وربما كان هذا هو السبب في معاناته الكبرى. لقد كان يحيا خارج عصره.

واليوم، فإن الفن الطليعي يبدو شاذا تماماً في سياق القرن العشرين. إنه يفقد روحانيته، وهو ما يعكس حالة الانهيار الروحي في المجتمع. وفي الوقت نفسه فإنه انعكاس لذلك الانهيار. ويرى تاركوفسكي أن السينما لا تزال تبحث عن لغتها الخاصة. وأنها تقترب من التوصل إليها.

دلالات الصورة

وفي فصل بعنوان «صورة الفيلم».. يناقش تاركوفسكي وسيلة التعبير الأساسية في السينما أي الصورة، ومكوناتها وايقاعها وعلاقاتها بالصور الأخرى في سياق الفيلم. ويعود في مقارنات طريفة بين صور الفيلم، والصور التي يصورها الشعر الياباني القديم، ويدافع تاركوفسكي عن فكرة أن الصورة انعكاس محدد للحياة. لشيء حقيقي في العالم ولكنه يرى أن الصورة ينبغي ان تتجاوز إطار المعاني المباشرة النهائية. لكي تكمن روعتها في الايحاءات العديدة التي توحي بها للمشاهدين فكلما كانت الصورة منسجمة مع وظيفتها، كلما كان من المستحيل ان تحصرها في إطار ذهني محدد.

ويتناول تاركوفسكي بعد ذلك، العلاقة بين الزمن والايقاع والمونتاج في السينما، وكيف يمكن لتعاقب الصور أن يعبر في زمن محدد، ومن خلال علاقة اللقطات ببعضها، عن الموضوع الذي يدور في ذهن السينمائي. ويقول إن فيلمه «المرآة» يحتوي على ٣٠٠ لقطة فقط (متوسط عدد اللقطات في فيلم بطول فيلم «المرآة» يبلغ عادة ٥٠٠ لقطة!)

ولكن تاركوفسكي يرى أن تركيب اللقطات معا ليس هو الذي يحقق الايقاع طبقا للنظرية الشائعة. إنه يخلق بناء الفيلم اما الزمن، فتصنعه دلالة الصورة نفسها فالمشاهد قد يرى شيئاً هاماً حقيقياً خلف ما يجرى من احداث أمامه علي الشاشة. ويدرك بوعيه التام ان ما يراه في الصورة ليس محدوداً بأبعاده المرئية، ولكنه يمتد خارج نطاق الشاشة إلى اللانهاية.

الحاجة إلى التواصل

وفي الفصل الأخير، يكتب تاركوفسكي عن فيلمه «نوستالجيا» أو «حنين» (أول أفلامه خارج وطنه). فيقول إنه أراد أن يصنع فيلما عن الحنين الروسي. عن تلك الحالة النفسية الغريبة

التي تؤثر على الناس وهم بعيدون عن أوطانهم. عن حالة العزلة الخارجية التي يحس بها المرء، والاحساس الداخلي العميق في الوقت نفسه، بالارتباط بالجذور بالتاريخ بالثقافة، بالماضي، بالأماكن الأصلية المألوفة، بالعائلة والأصدقاء.

والحقيقة ان رحلة القراءة مع كتاب تاركوفسكي، هي رحلة شديدة الإمتاع لكل من يريد الاطلاع على العالم الرحب للسينما من الداخل ومن خلال رؤية فنان سينمائي لديه وجهة نظر متميزة في كافة جوانب العمل السينمائي، فهو يكتب عن أسلوبه الخاص في كتابة السيناريو، وفي إعداد اللقطات للتصوير ، وعن نظرته للممثل المسرحي وعلاقته بالممثلين أثناء العمل، ويكتب أيضا عن رؤيته لأهمية العلاقة بين المخرج ومدير التصوير وكيف يتعاون مع المصور في تكون الاضاءة واختيار الزوايا والعدسات لتحقيق التأثيرات الدرامية . . . الخ.

وينتقى تاركوفسكي بضع مقطوعات من أشعار والده الشاعر أرسيناي تاركوفسكي، ينثرها بين فصول كتابه، وهي أشعار رقيقة حزينة، تكاد تشعر أن فن تاركوفسكي السينمآئي، ليس سوى امتداد لها على نحو ما!.

يقول تاركوفسكي في ختام كتابه، وسط عالم مهدد بخطر حرب تقضي على الجنس البشري. وحيث تنتشر الأمراض الاجتماعية وتتضرع المعاناة الانسانية الي السماء فإننا ينبغى أن نعثر علي وسيلة لكي يتصل الانسان بالانسان، هذا هو واجب الانسانية تجاه مستقبلها. وهو ايضا الواجب الشخصي لكل انسان.

مجلة الشرق الأوسط / لندن

١٩٨٦/٨/٢٠

٢

تاركوفسكي يكتب عن دستويفسكي في السينما

ترجمة ياسر عبد اللطيف (مصر)



تاركوفسكي يكتب عن دستويفسكي في السينما

كل المعالجات التي تمت لأعمال ديستويفكسي والتي انتجها سينمائيونا – كلها دون استثناء – ذات مستوى ضعيف جداً، بشكل يصعب معه تحليلها، يكفي ان نتذكر الأسس التي شيد عليها ديستويفسكي رواياته. كان الرجل يستمتع بالبحث في الحوليات القضائية، وصحف حوادث عصره، عن نوادر، وحوادث لا رابط بينها، تعبر برهافة عن العالم الحديث كان ديستويفسكي ينقل هذه الحكايات في رواياته صانعاً إياها بعمق لا مثيل له. كان راغباً بشغف في التنقيب عن الحقيقة. ومعنى الوجود الإنساني، والأسئلة الخاصة بالبحث عن الإله هذا هو ما صنع لديستويفسكي مكانته.

أما عن المخرجين الذين عالجوا نثر ديستويفسكي للشاشة فقد اختزلوه إلى «الحكاية» بمعناها البسيط والخالص دون أن يحاولوا الذهاب إلى ما هو أبعد من ذلك والجمهور يعتقد أن ذلك كاف.

أفضل الأمثلة على هذا النوع السطحي من المعالجات المثيرة للرثاء، والرديئة، هو فيلم «الإخوة كارمازوف» للمخرج بيرييف المأخوذ عن إحدى الروايات الأكثر عمقاً في تاريخ الأدب الروسي والعالمي.

من غير المجدي ان نتكلم عن أخطاء المخرج، أخطاء يمكن الوقوع فيها حتى على الطريق الصحيح، الخطأ يعني اننا انحرفنا– ولو مؤقتاً - إلى مضمار خاطئ وهو دائماً قابل للتصحيح. هنا يتعلق الخطأ بالاستغلال الوقح والمجرد من أي معنى للموضوعات التي تناولها ديستويفسكي، هذا الاستغلال الذي يعكس رفضهم الاقتراب من الأسئلة التي كان المؤلف يطرحها على نفسه، يبدو لي أن فشل كل هذه المعالجات سببه التبسيط المخل الذي يقوم به المخرجون لما هو أصيل، ورفضهم – او عدم مقدرتهم – على سبر أغوار النص، والوصول إلى عمق معانيه، إنهم يقفون عند حدود سرد الحكاية التي تسلم نفسها بسهولة للحكي على الشاشة.

إن ديستويفسكي قريب مني قبل كل شيء بسبب حرفيته لو انغمرنا قليلاً داخل الكتب التي تتناول نظريات السينما والمسرح، لفهمنا ان هدف «الإخراج» هو إبراز الفكرة التي وراء هذا الحدث أو ذاك، والمعنى العميق للحبكة الدرامية، الإخراج لدى ديستويفسكي هو مقولة سيكولوجية. وهذا هو ما أعتقد بضرورة وجوده بالمثل في السينما، مما يعني أن الإخراج يجب

أن يعبر ، لا عن الفكرة التي وراء المشهد ، إنما عن الحالة النفسية للشخصيات أثناء هذا المشهد حالتهم الذهنية المرتبطة بالموقف وبعلاقتهم بعضهم ببعض هنا ستسعفنا كثيراً واقعية السينما . لأن الواقع دائما أكثر سحراً من أي خيال شعري .

عندما أتحدث عن الواقعية في السينما أسمع بإقرار الواقعية يجب أن تتخلى السينما عما هو خيالي في الموضوع ، التحليل العميق للشخصيات ، والأسئلة المطروحة ، وفي نفس الوقت إبراز المفهوم شديد التفرد للإبداع المميز لديستويفسكي .

ديستويفسكي هو الكاتب الوحيد الذي استطاع أن يجعل الحوار على هذه الدرجة من الخصوصية بحيث يعكس الفروق الدقيقة بين الشخصيات . ان حوارات من هذا النوع هي التي أحب أن أجدها في الأفلام .

في رأيي أنه ليس من المستحب معالج ديستويفسكي لكن إذا توجب ذلك أقول إن الرواية التي كنت سأفضل معالجتها للسينما أكثر من غيرها هي «الجريمة والعقاب» إنها الرواية الأكثر اكتمالاً ، واتزاناً ، في نفس الوقت أكثر عصرية عن غيرها من رواياته .

في هذا العمل لا تقل أهمية حكاية العقاب عن أهمية حكاية الجريمة ، فداء الخطأ بمعنى خر التناقض الجدلي للجريمة ذاتها . التناقض الذي بدونه تفقد الرواية مغزاها الأخلاقي ، والذي من أجله – إذا تكلمنا بوضوح – كتبت الرواية في الأساس

إذن فمعالجة الرواية بالتخلي عن فكرة التكفير عن الخطيئة . أي الجزء الثاني من الرواية بأكمله – سيبريا والسجن ، وخروج راسكولينيكوف إلى المنفى بصحبة سونيا – تفضح سوء الفهم التام للنص ، إضافة إلى أنه إذا أردنا إظهار راسكولينيكوف على الشاشة . فلا نستطيع تجاهل كل الأفكار التي أعارها المؤلف له . إذا أهملنا أفكار راسكولينيكوف عن ما هو مباح ، وما هو غير مباح .

عن الإرادة الإنسانية والحرية . . إلخ . لن يتبقى من الرواية سوى – الحادثة – الموضوع عارياً لأن عمق الشخصيات تظهره مجموعة تفاصيل مختفية داخل الشخصيات نفسها . في الحوارات . وأيضاً في الأفكار التي ينسبها المؤلف إليها . الأفكار حول الجريمة ، عن الإرادة

عن دور الفرد في المجتمع الذي له دلالة «صرحية» في «الجريمة والعقاب» ومن غير المعقول السكوت عنها لحظة معالجة الرواية للشاشة . ما ينبغي هو إعادة إنشاء الرواية ، بتقديم مادة جديدة منها .

وهذا – أي إعادة إنشاء الرواية – بدا لي دائماً كمحاولة عقيمة تماماً . الرواية موجودة ، فلماذا نكررها ، ولماذا نبسطها؟ أعتقد أن ما يهم المتفرج هو أن نحكى له نسخته الخاصة من الرواية اي قراءته الخاصة لها بشرط أن يكون الحكي شيقاً بشكل كاف لتجذب انتباهه بنفس الدرجة التي قامت بها الرواية . إن ذلك يستحق عناء محاولة معالجة روايات ديستويفسكي للسينما . لكن إذا اقتصر ذلك علي التعثر في اذيال الموضوع فالأجدر بنا أن نحجم عن المحاولة .

إن تقديم الأعمال الأدبية سينمائياً من وجهة نظري ولا أعني بذلك أعمال ديستويفسكي وحدها – يعتبر نوعاً آخر من الفن يكون الأصل الأدبي فيه مجرد محفز لعمل الفنان .

ديستويفسكي شخصية مذهلة ، ظاهرة وحده في الأدب الروسي للقرن التاسع عشر . إن شخصيته قريبة مني ومفهومة لي تماماً .

وتبدو لى أن جذور هذه الشخصية ومزاجها وطبيعة موهبتها سهلة الوصول إلى ذائقتنا ومن الواضح أن عصرنا يشهد اهتماماً واسعاً به ، والناس يقبلون اليوم على قراءته كما لم يقرأ من قبل .

كما تبدو لي شخصية ديستويفسكي ، وطبيعة موهبته ، شديدتا الاستجابة لمفهومنا عن الإبداع في الفن باعتبار الفن مجالاً لما هو وهمي وغامض وعصي علي الإمساك ، الفن يجسد توق الإنسان إلى معانقة الأبدية ، وطموحه للاقتراب من الحقيقة ، وترسيخها بالرغم من كونه فانياً . وبالرغم من أن الإنسان لا يستطيع خلال حياته القصيرة الوصول إلى المطلق غير أنه جيل بعد الآخر يتم حفر ذلك الطريق نحو الحقيقة المطلقة «دون بلوغها لأن المطلق صار بعيداً عنا بما لا يقاس» ويبدو لي أن ديستويفسكي هو خير معبر عن هذه الفكرة ليس فقط لأنه كان ينزع نحو المطلق . نحو المثال نحو الله . لكن أيضاً لأنه شيد رواياته وفق مبدأ التوازن المتقلب ،

وتلك هي القوة المحركة لأعماله ديستويفسكي لا يتصور المطلق بمعزل عن صراع الخير والشر ، بالنسبة له للشيطان نفس الأهمية التي للإله ، لقد كان يلزمه ان يعيش بكل حواسه ذلك الواقع الذي كتب عنه ، معذباً بفكرة الواجب في بحثه عن المثال ، واقترابه من المناطق المعتمة ، والمدنسة للطبيعة الإنسانية ، ولم يكن ليستوعب طريقاً آخر .

وما كان يضفي الطابع المأساوي على ذلك البحث المجدب عن المثال ، هو أنه كفنان كان يرفض توفيق سطح مطلق يكون كل شيء فيه إما أبيض أو أسود نحن نعرف أنه بصدد البحث عن مثال لكننا نجهل اي مثال على وجه التحديد نراه في ديناميكية بحثه ، ونري عذاباته – لانه لا يجد المطلق الذي يبحث عنه ، لكنه في الوقت نفسه يعثر في قلب هذا الصراع علي الحس العميق لهذه الشخصية أعني الشخصية الروسية التي كرس لها كل أعماله .

كل هذا يجعل ديستويفسكي قريباً مني ، ومفهوماً لي ، ويجعلني اعتبره شديد الحداثة انه يرمز بالنسبة لي لمفهوم الفن ذاته كشيء شديد الحيوية . شديد الديناميكية شيء متراوح طوال الوقت ، شديد التناقض أحياناً ، وفي نفس الوقت متجانس إلى ما لا نهاية سيكون ديستويفسكي قريباً من قلب كل روسي تمثل له الثقافة الروسية ، بتقاليدها ، وتراثها ، وتاريخها شيئاً من الأهمية ، هو نفسه الذي أراد المحافظة على تواصل العصر ، واحترام التطور الذي أراد التعبير عنه وهنا يكمن سر راهنيته .

إني ألمح ديستويفسكي داخل كل شخصية من شخصياته سواء أكان راسكولينيكوف ، أو إليوشا كارامازوف ، أو سفيدريجيلوف . أقول أيضاً إنه تحت جلد كل منهم لن تجد فيهم شيئاً غريباً عنه ، في حين أنهم بعيدون عن التشابه . وذلك يكشف الجانب المتناقض ، وشديد التعقيد لديستويفسكي ويتعادل لديه مع نوع بالغ من الإخلاص . فديستويفسكي هو آخر شخص في العالم يمكن أن نجد لديه شيئاً من التظاهر ، إن شوقه للحرية ، وللعدالة لم يكن يسمح له باختراع أي شيء ولا حتى شخصياته ، لم يكن يسمح بالخروج عن حدود أناه الخاصة فمن خلال معرفته الدقيقة بذاته كان يستطيع أن يلمس الأوتار التي تحرك الشخصيات .

ديستويفسكي الإنسان، والفنان له في نفسي قيمة التجربة. ديستويفسكي شديد التوافق، والتجانس في قلقه وتناقضاته، إن قوانينه الوجودية، وتطوره وطريقته في التعبير تتجاوب مع قوانين الطبيعة.

لدى فكرة أحب أن أجسدها على الشاشة. وهي عمل فيلم عن ديستويفسكي محاولة للتطرق. لا فقط لمشاكل المؤلف الشخصية أو عصره، أو مسألة الإبداع الفني لديه. لكن أيضاً لشخصيات ديستويفسكي نفسها وأفكاره لن يكون هذا الفيلم مجرد سيرة ذاتية له، أو تحليلاً نقدياً. أريد أن أتكلم عن ديستويفسكي. كما أراه أي كجزء من الطبيعة كتجربة.

ستكون سعادتي بالغة إذا قدمت هذا الفيلم. لأنني لا أستطيع أن أقول ما هو ديستويفسكي مالم يظهر ما أردت تقديمه في هذا الفيلم.. بالطبع سيكون ديستويفسكي نفسه احد شخصيات هذا الفيلم وسأحاول أن أجعل هذا الدور من نصيب الممثل «سولونتسين» ذلك الممثل الذي قام بالدور الرئيسي في فيلم «روبليف» إن هذا الممثل يتشابه في بعض النواحي الداخلية مع ديستويفكسي. وهو يملك ملامح خارجية شديدة المرونة. وأعتقد أنه يستطيع أن يلعب هذا الدور بمقدرة، ربما لو لم يوجد سولونستين لما خطرت ببالي فكره هذا الفيلم.

الفن السابع – مارس ١٩٩٨



الباب الثالث

محاورات

١

«أندريه روبلوف»

ترجمة يوسف شريف رزق الله (مصر)

محاورات عن أندريه روبلوف

كيف أصبحت مخرجا؟

– لقد ولدت عام ١٩٣٢ في منزل جدي على ضفاف نهر الفولجا حيث كان أبي وأمي يقضيان بعض الوقت للاستجمام . . وسأعفيك من بعض التفاصيل الأخرى غير ذات الأهمية . . المهم أنني تخرجت في معهد الموسيقي ثم درست الرسم لمدة ثلاث سنوات . . كل ذلك أثناء دراستي الثانوية . . ثم نشبت الحرب . . وعدنا للإقامة في منزل جدي حيث ولدت . . وبعد أن وضعت الحرب أوزارها عمدت إلى إتمام دراستي الثانوية . . وفي عام ١٩٥٢ التحقت بمعهد اللغات الشرقية حيث درست أصول اللغة العربية غير أنني تركته بعد عامين موقنا بأنني أخطأت الطريق . . وعملت بعد ذلك في حقل للتنقيب الجيولوجي لمدة عامين آخرين قبل أن



«أندريه روبلوف» عام ١٩٦٦

التحق في عام ١٩٥٤ بمعهد السينما في أتيليه ميخائيل البنش روم وأتخرج فيه سنة ١٩٦٠. وكان فيلم التخرج بعنوان «الدائرة والكمان» . . وترجع أهمية هذا الفيلم بالنسبة لي إلى كونه أتاح لي فرصة التعرف إلى مصور أعمالي السينمائية فاديم يوسوف وإلى الموسيقار فياشسلاف أوفشينكوف الذي مازلت أتعاون معه.

وهل كان تخرجهما أيضا معك في معهد السينما؟

– كلا . . كان يوسوف قد أنهى دراسته من قبلي بفترة طويلة أما أوفشينكوف فكان على وشك اتمامها في كونسرفاتوار موسكو . . وبعد ان فرغت من اخراج «طفولة ايفان» في عام ١٩٦٢ شرعت على الفور في كتابة سيناريو «أندريه روبيلوف» مع أندرية كونشالوفسكي . . وانتهى تصوير الفيلم في صيف ١٩٦٦ . . وقد فرغت توا من كتابة سيناريو عن رواية استانيسلاس ليم البولندي . . والرواية من نوع الخيال العلمي وعنوانها «سولاريس» . . وقد قدمتها إلى المجلس الفني ليبت في شأنها . . وأنوي البدء في إخراج الفيلم عن قريب.

دعنا نحدد نوع الخيال العلمي الذي سنعالجه . . هل هو تنبؤ اجتماعي؟

– كلا . . ان الفيلم لا يتضمن أي مشكلة اجتماعية . . بل هو يعالج علاقة الأخلاق بالمعرفة . .

الدقة التاريخية

المعروف أن أندريه روبليوف أثار مناقشات حامية بسبب عدم الدقة التاريخية التي قيل إنها وردت في فيلمك . . لقد تردد ضمن ما قيل إن اجتماع روبليوف وفيوفان اليوناني لم يكن مستطاعاً لوجود فارق زمني بينهما يصل إلى قرن من الزمان ولكن يبدو ان الكتب المتخصصة تنصفك . . وعلى أية حال فان معلوماتنا عن حياة روبليوف تكاد تكون معدومة فهل جمعت مادة تاريخية خاصة بروبليوف؟

– إنني متردد في الحديث عن الحقائق وعدم صدق البيانات التاريخية . . لقد اطلعنا على عدد وفير من الوثائق محاولين الاقتراب أكثر ما يمكن من الحقيقة التاريخية . . كما أن عديدا من المستشارين قرأوا ما كتبناه وأيدوا وجهة نظرنا دون تحفظات . . ومن ناحية أخـــرى في

استطاعتي توضيح وجهة نظري في هذا الصدد . . أن الأمر لا يتعلق بعدم صحة البيانات التاريخية . . لم يكن هدفنا من تصوير هذا الفيلم تقديم عرض دقيق لأحداث تلك الفترة بل ما كان يهمنا هو رسم الطريق الذي سار فيه روبليوف إبان السنوات المروعة التي عاشها واظهار كيف أمكنه التغلب علي هذه الفترة . ومن ثم فقد بات ضغط الأحداث أو التأكيد الذي أوردناه أمراً ضرورياً لابراز الصعوبات التي كان يتعين على روبليوف ان يجتازها وهي اساسا من المشكلات المعنوية والا لما نجحنا في تقديم الإحساس بالانتصار الذي هو سبب وجود هذا الفيلم .

وهناك نقطة أخرى . . لقد أعرب انجلز عن رأي أصيل حين أوضح أنه كلما كانت الفكرة التي يعبر عنها العمل الفني على طي الخفاء وكلما أمكن زيادة أخفائها كلما أرتفع مستوى هذا العمل الفني . . وهذا هو الطريق الذي اخترناه . . كنا نسعى لإخفاء فكرتنا في الحسم بين مختلف الشخصيات والصراعات القائمة بينها . . وقد يكون هذا صورة من ذوبان التاريخ بشكلة المباشر في محيط الزمان . . كما قد يكون تناولاً غير عادي للمادة التاريخية قاد البعض إلى الحديث عن عدم صحة البيانات التاريخية . . وأعتقد أن هذا هو أصل سوء الفهم .

تاركوفسكي وايزنشتاين

هناك في روبليوف استخدام شبه منظم للقطة المشهد ولحركات الكاميرا الطويلة وهذا يناقض تماما أسلوب ايزنشتاين الذي كثيرا ما ذكر اسمه عن غير وعي عند الحديث عن فيلمك . .

– ماذا أستطيع أن أقول في هذا الصدد إنني أكن لايزنشتاين احتراماً كبيراً بيد أننى أحس بأني لا أشاركه مفهومه للجمال . . وما هو قريب مني في «المدرعة بوتمكين» وفي أعمال أيزنشتاين الأولى هو تعلقه بالتفاصيل و «الواقعية المؤثرة» للقطاته ولكني لا أميل بحال من الأحوال إلى مبادئه في المونتاج ونظريته في «المونتاج المؤثر» . . وهو في أفلامه الأخيرة مثل «ألكسندرنيفسكي» و «ايفان الرهيب» اللذين صورهما في الاستوديو يكتفي بأن يطبع على الشريط الخام الصور التي رسمها سلفا . . وهذا لا يتفق إطلاقا مع مفهومي للمونتاج . .

إنني أعتبر السينما أكثر الفنون واقعية بمعنى أن مبادئها تقوم على التطابق مع الواقع وتثبيت الواقع في كل لقطة على حدة . . وهو ما كان موجودا في أفلام ايزنشتاين الأولى . . أما عن التوازي الذي يعقد ما بيني وبين ايزنشتاين فهذه مسألة ترجع إلى النقاد . . ومن الصعب أن أحكم على فيلمي بهذا المفهوم . . وفيما يتعلق بمبدأي واقعية الصورة من جانب وواقيعة المونتاج من جانب آخر فيبدو لي أنني وايزنشتاين مختلفان تماما . . إن ما تتميز به السينما هي كونها تثبت الزمن . . وهذا الزمن الذي جرى تثبيته إنما هو مجال عمل السينما . . وليس هناك فن آخر على الإطلاق لديه هذه الإمكانية . . وكلما ازدادت واقعية الصورة كلما اقتربت من الحياة وكلما أصبح الزمن أكثر صدقاً بمعنى أنه غير مصنوع ولم يخلق من جديد . . صحيح أنه مصنوع ومخلوق من جديد ولكنه يقترب من الواقع إلى حد الاختلاط به .

وبالنسبة للمونتاج فبمدأي هو أن الفيلم يشبه النهر ومن ثم يتعين أن يكون المونتاج تلقائيا للغاية مثل الطبيعة . . وما يفرض على الانتقال من لقطة إلى أخرى بواسطة المونتاج ليس قطعا الرغبة في ان يرى المتفرج الأشياء عن قرب أو دفع المشاهد إلى الاسراع في الفهم عن طريق ادخال لقطات أكثر قصرا . . ويبدو لي أننا نسير دائما في مجرى الزمان . . بمعنى أنه لكي نرى ما يدور عن قرب ليس من المحتم أن يكون ذلك بواسطة لقطة قريبة . . هذا رأيي على الأقل . . والاسراع من الإيقاع ليس معناه ان نقدم لقطات أقصر من ناحية الطول لان حركة الحَّث ذاته يمكن أن تزيد سرعتها وتخلق بالتالي نوعاً جديداً من الايقاع بنفس الطريقة التي يمكن بها للقطة عامة أن تعطي احساساً بالتفاصيل وهذا يتوقف بطبيعة الحال على كيفية تكوين اللقطة . . وفي هاتين الحالتين المحددتين لا تراني قريباً من ايزنشتاين في شيء . . وبالإضافة إلى ذلك فالسينما في نظري ليست عبارة عن مواجهة بين مشهدين ينتج عنهما مفهوم ثالث كما كان يقول ايزنشتاين . . بل على العكس فان اللقطة المائة تعد حصيلة اللقطات الأولى والثانية والثالثة والخامسة والعاشرة الخ . . أي أنها حصيلة كل اللقطات السابقة لها . . وهكذا يتكون معنى اللقطة . . أي بالعلاقة التي تربط تلك اللقطة بما سبقها من لقطات . . هذا هو مفهومي للمونتاج . .

إن اللقطة المنعزلة لا تعني عندي شيئاً وكمالها لا يتحقق إلا إذا كانت جزءاً من كل . . بل أن تلك اللقطة تتضمن في ذاتها ما سيحدث فيما بعد . . أنها في الأغلب غير متكاملة لأنني

أضع في اعتباري ما سيحدث بعد ذلك . . وقد علمت عن لسان البروفيسور سفوركزوف المدرس في قسم الإخراج بمعهد السينما أن ايزنشتاين كتب في احدى رسائله الأخيرة ، ولعلها كانت الأخيرة فعلاً ، يقول انه قرر التخلي عن مفهومه للمونتاج وأسلوبه في تثبيت مشاهد ذات طابع مسرحي على الشريط الخام وأنه ينوي تطبيق أفكار جديدة قريبة من أفكاري . . غير أنه لم يتمكن من تنفيذ ما عزم عليه اذ عاجلته المنية .

من الملاحظ عند ايزنشتاين أن الشخصية هي محور الفيلم وذلك سواء في «ايفان الرهيب أو في «الكسندر نيفسكي» . . أما في «أندريه روبليوف» فيبدو لي أن العالم مقدم من وجه نظر الرسام وأن الجزء المخصص للمجتمع الذي يعيش فيه روبليوف لا يقل أهمية عن الجزء المخصص للفنان نفسه .. وهذا يختلف تماماً عن المفهوم «البطولي» لشخصيات ايزنشتاين .

— كنا نريد فعلا تقديم الفيلم من وجهة نظر البطل . . ولكني أضيف — كي أضع حدا لموضوع المقارنة مع ايزنشتاين — أنني طالعت في الصحف الفرنسية اعترافا منكم بأنني أعمل دون أن أقطع صلتي بالتقاليد . وقد سعدت جداً بهذا القول . . وأود أن أؤكد اقتناعي بأنه لا يمكن أن يولد شيء جدي دون أن يكون له أساس من التقاليد وذلك لسببين : أولهما أنك لاتستطيع أن تتخلى عن «روسيتك» ولا عن العلاقات التي تربطك بوطنك وبما تحب وبما تم قبل ذلك في مجال السينما والفن بصفة عامة في البلد الذي ولدت فيه . . ليس في وسعك أن تتحرر من كل ذلك . . وهذا هو السبب الرئيسي الذي يجعلني أعتبر نفسي تقليديا . . مخرجاً تقليدياً . . والسبب الثاني هو أن السينما «الجديدة» التي تقطع علاقتها بالتقاليد بحثاً عن التجديد هي سينما تجريبية بحكم وضعها . . إن هذه السينما تبدو كنقطة انطلاق لتطوير الفن في المستقبل . . ولكني لا أعتقد أنه يحق لي التجريب وذلك بسبب موقفي الجامد أساسا إزاء كل ما أفعله . . إنني أتعجل الوصول إلى نتيجة فوراً . . وهذا لا يمكن أن يتحقق إذا كان المرء يجرب . .

إن ايزنشتاين استراح في تجاربه وقتذاك لأن السينما كانت في بدايتها ولم يكن أمامه غير هذا الطريق . . ولكني لا أعتقد أن في استطاعتنا عمل ذلك اليوم بسبب التقاليد الموجودة في الفن السينمائي . . ومهما يكن من أمر فإني شخصيا لا أود أن أخوض مجال التجريب . . إن

هذا يستغرق وقتا طويلا ويتطلب قوة غير عادية . . لا يجب علي الفنان أن يقدم مسودة» كما لا ينبغي أن يحاول تثبيت رسومات مبهمة . . بل يتحتم عليه أن يخلق أعمالا هامة.

وأخيرا أود أن أقول أنه إذا كان من الضروري مقارنتي بشخصية سينمائية فليكن ذلك بدوفجنكو . . لقد كان دوفجنكو أول مخرج يولي أهتماماً كبيراً بمشكلة البيئة . . كما كان يحب أرضه حباً جماً . . وأنني أشاركه الحب لأرضنا ولذا أحس بقربي من دوفجنكو . . هذا فضلاً عن أن هذا الفنان كان يصنع أفلامه وكأنها حدائق يرويها بنفسه . . إن حب دوفجنكو للأرض وللإنسان جعل شخصياته تنبع وتنمو من ذات الأرض . . وأود أن أتشبه به في هذا **المجال . . وإذا فشلت في ذلك فسأحزن حزناً شديدا.**

روبليوف وفيوفان اليوناني

لقد شعرت بعد مشاهدة فيلم «اندريه روبليوف» أن موضوعه الحقيقي هو الصعوبة في أن يكون المرء فناناً وأن هذه الصعوبة لا تنبع من الوسط المحيط فقط. بل أيضا من البحث عن الذات . . بالنسبة لي فإن «أندريه روبليوف» هو فيلم عن المسئوليات وعن مصير الفنان . .

– قد يكون هذا الذي رأيت أنه الموضوع الرئيسي موجودا في الفيلم بالفعل . . ولكن نتيجة الهدف الأساسي هي التي وضعتها نصب عيني أثناء تصوير الفيلم . . فهدفنا كان اثبات كيف يمكن للفنان أن يكون عبقريا (وإلا فما الداعي لاختيار شخصية روبليوف) . . وما كان يثيرنا هو أن نطرح على أنفسنا السؤال التالي : لماذا روبليوف عبقري؟ وقد قدمت النتيجة الرد على الأسئلة التي ألقيتها بعد أن شاهدت الفيلم . . وليس من قبيل الصدفة أن تظهر شخصية فيوفان اليوناني إلى جوار روبليوف . . ومن الصعب ألا نعتبر روبليوف عبقرياً فقد كان رساماً عظيماً . . إنني عندما أفكر في روبليوف أفكر فيه كعبقري ولكنني عندما أفكر في فيوفان فلا أعرف . . أنني لا أستطيع الجزم بأنه كان عبقريا إذ لدى معياري الشخصي للعبقرية . . بالنسبة لفيوفان اليوناني رأيي الخاص أنه فنان يعكس العالم (وقد كان وجود شخصيته في الفيلم ضرورياً وذلك لإظهار مفهومنا) . . إن أعمال فيوفان بمثابة مرآة للعالم المحيط به ورد فعله المباشر هو الأعتقاد بأن العالم يسير بدون تنسيق وأن البشر مخادعون وقساة وأنهم يستحقون القصاص حتى

بعد وفاتهم وبعد يوم الحساب لكونهم تافهين ومنحلين وخطاة . . ان هذا رد فعل طبيعي للبيئة التي كان يعيش فيها . . وعندما ينتابني الخوف أتصرف بهذه الطريقة . . وأدين على الفور لاالقوة التي تقهرني وإنما الأخطاء التي أنسبها للانسان بوجه عام ولكل رجل بصفة خاصة . . وهناك تشابه في هذا المجال مع كافكا .

أما روبليوف فهو في الفيلم مناقض لفيوفان اليوناني . . ولكن كيف ذلك ؟ إن روبليوف مثله مثل فيوفان يعاني من مشكلات عصره ومن الصراعات الداخلية خاصة عندما تزداد حدة الحرب الأهلية . . لقد تحمل روبليوف الغزو من جانب التتار وكذلك كل الصعوبات التي كانت تبرز من حوله وإن كان قد تحملها بشكل أكثر حدة من فيوفان اليوناني . . لقد كان في أستطاعة فيوفان أن يتبنى موقفاً أكثر تحرراً وأكثر فلسفة من روبليوف لأنه كان رساماً يتمتع بالمجد ولم يكن راهباً وكان بصفة عامة أكثر سخرية من روبليوف وكان يتصرف باعتباره أجنبياً أو مسافراً جاء من بيزنطه ويتمتع بخبرة أكبر من خبرة روبليوف . . لقد كانت نظريته للحياة تتميز بنوع من التباعد لم يكن متوفراً لدى روبليوف الذي ينظر إلى العالم بكثير من الألم وإن كان رد فعله مختلفاً عن رد فعل فيوفان . . فروبليوف لا يعبر عن ثقل حياته . . انه يبحث عن بذرة الأمل والحب والإيمان عند الرجال الذين عاشوا عصره . . ويعبر عن ذلك من خلال صراعه الشخصي مع الواقع بأسلوب ليس مباشراً وإنما يتضمن الكثير من الايحاء . . وهنا تكمن العبقرية . . إنه يبحث عن مثاليات أخلاقية يحملها فيعبر بهذا الشكل عن أمل الشعب وأمنياته الناتجة عن ظروف حياته وانجذابه للوحدة والأخوة والحب أي انجذابه لما ينقص الشعب ولما يشعر روبليوف بأنه ضروري لأولئك المحيطين به ، وهكذا يتنبأ روبليوف بتوحيد روسيا وبتحقيقها لبعض التقدم . . وفي هذا تكمن عبقرية الرسام . . إن شخصيته وصورته . . تأتيان في المرتبة الثانية . . إنه معقد للغاية ويتألم . . وهولهذا نبيل . . إنه يعبر عن الأمل وعن المثاليات الأخلاقية لشعب بأكملة وليس فقط عن ردود الفعل الذاتية للفنان إزاء العالم المحيط به . . كان هذا هو المهم بالنسبة لنا . .

ولهذا وضعنا شخصية فيوفان اليوناني أمام روبليوف . . ومن أجل هذا السبب أيضا جعلنا روبليوف يواجه الاغراءات التي تثقل على مصيره . . ولهذا السبب كذلك فإن المشهد الأخير يعبر بالنسبة لنا عن عملية الخلق وهو الطريق الوحيد المستطاع أمام روبليوف . . كانت هذه هي

النقطة الهامة والباقي ليس سوى نتيجة لما حاولت شرحه . . إن أندريه روبليوف رجل نجح في التعبير عن نفسه وعن مثله الأعلى وعبقريته تكمن في أنه جعل مثله الأعلى يتطابق مع مثل شعبه الأعلى . . في حين أن فيوفان اليوناني «يغني ما يراه» كما يقال في الشرق . .

مشهد الألوان الختامي

وما هو تفسيرك للانتقال من الأبيض والأسود إلى الألوان في نهاية الفيلم؟

– إن ظهور الألوان في نهاية فيلم مصور بالأبيض والأسود قد أتاح الفرصة لقيام علاقة منطقية بين مفهومين مختلفين . . إن الأفلام المصورة بالأبيض والأسود تعد أكثر واقعية ، ذلك أن الأفلام المصورة بالألوان لم تصل بعد في رأيي إلى مرحلة الواقعية ومازالت تشبه الصور . . ولا يمكن للرجل من الناحية النفسية أن تستلفت الألوان نظره في الحياة إذا لم يكن رساماً أو لم يكن يبحث عن قصد عن العلاقات بين الألوان أو لم يكن منجذبا للألوان بصفة خاصة . . وما كان يهمنا هو سرد الحياة . . وفي رأيي أن التعبيرعن الحياة في السينما يجب أن يتم بالأبيض والأسود . . وكان يتعين علينا أن نشير إلى العلاقة بين الفن والرسم بصفة خاصةمن ناحية ، وبين الحياة من ناحية أخرى .

وهذه العلاقة بين النهاية الملونة والفيلم المصور بالأبيض والأسود كانت بالنسبة لنا تعبيراً عن العلاقة بين فن روبليوف وحياته . . ويمكن تلخيص هذه الفكرة بالصورة الآتية : من جانب الحياة اليومية والواقعية والعقلانية ومن جانب آخر التعبير الفني عن هذه الحياة . . وهي المرحلة التالية المنطقية . . وقد قمنا بتكبير التفاصيل لأنه من المحال عليك أن تنقل الرسم الذي يتميز بقوانينه الخاصة الديناميكية والجامدة – أن تنقله إلى السينما بأن تجعل المتفرج يراه في مشاهد قصيرة ما كان يمكن أن يراه لو ظل يتأمل أيقونات أندريه روبليوف لساعات طويلة . . لا يوجد أي تشابه بين الحالتين . . وقد حاولنا خلق إحساس عام بلوحات الفنان عن طريق تقديم التفاصيل .

وكان هدفنا من ناحية أخرى الوصول بالمتفرج ، عن طريق تقديم مجموعة من التفاصيل ، إلى نظرة عامةللثالوث الأقدس الذي يعتبر قمة أعمال روبليوف . . ومن ناحية ثالثة كانت هذه النهاية ، التي صورت بالألوان والتي يبلغ طولها نحو مائتين وخمسين متراً ، ضرورية لنا حتى

نعطى المتفرج فرصة لالتقاط أنفاسه ونمنعه من مغادرة الصالة بعد انتهاء المشاهد المصورة بالأبيض والأسود، وحتى نتيج له فرصة للانفصال عن حياة روبليوف والتفكير في الأمر، ولكي تمر بخاطر المتفرج بعض الأفكار العامة عن الفيلم أثناء مشاهدته للألوان واستماعه إلى الموسيقي التي فرضناها عليه . . وبالاختصار لجأت إلى تصوير جزء بالألوان حتى لا «يغلق» المشاهد «الكتاب» فور الانتهاء من «قراءته» . . ففي اعتقادي أننا لو كنا لجأنا إلى إنهاء الفيلم بعد جزء «الناقوس» لأضحى عملا فاشلا . . كان لابد من ابقاء المتفرج في الصالة بأي ثمن . . هذا هو الدور الدرامي الذي يلعبه ذلك المشهد الأخير المصور بالألوان . . وكنا في حاجة أيضا إلى بعض الامتداد لسرد حياة روبليوف وحمل المتفرج على التفكير بأن روبيلوف كان رساماً وأنه كان يرسم هذا النوعه من اللوحات وأنه عانى الكثير من حياته ليعبر عنه بهذه الألوان . . كان لابد من الايحاء للمتفرج بكافة هذه الأفكار.

وأود أن أضيف شيئاً . . أن الفيلم ينتهي بمشهد لجياد تحت المطر . . ونحن بهذا المشهد نرمز للعودة إلى الحياة . . ذلك أن الجواد عندي يرمز إلى الحياة . . وربما كانت هذه رؤية ذاتية وداخلية . . ولكنني في الواقع عندما أشاهد حصانا يخيل إلى أن الحياة تتكشف أمامي لأن الحصان حيوان جميل جدا وأليف للغاية ويعبر خير تعبير عن الحياة الروسية، ولعلك لاحظت أن هناك في الفيلم مشاهد عديدة تظهر فيها الجياد . . خذ مثلا في مشهد البالونة الطائرة يوجد حصان يبدو عليه الحزن لموت الرجل الذي حاول أن يطير . . وهناك جواد آخر يلقي حتفه أثناء نهب كنيسة فلاديمير وتراه يعرب بذلك عن بشاعة العنف . . وعلى مدى الفيلم يمكن ملاحظة أن الحصان قد شهد ورمز للحياة . . وهكذا كنا نريد، بعودتنا إلى الجياد في اللقطات الأخيرة، التأكيد بأن الحياة ذاتها كانت مصدر الفن عند روبليوف.

كيف طرأت على بالك فكرة بدء الفيلم بتلك المشاهد للرجل الذي يطير . . وقد أدهشت كل من شاهد الفيلم . .

– إن هذه المشاهد ترمز إلى الجرأة بمعنى أن عملية الخلق تستلزم من الانسان أن يهب نفسه لها كلية . . فسواء أسيطرت على الانسان الرغبة في أن يطير قبل أن يصبح ذلك ممكناً أو قام بسبك ناقوس دون أن تكون له الدراية بذلك أو رسم أيقونة، فإن كل هذه الأعمال

تتطلب من الانسان أن يموت وأن ينصهر في عمله وأن يهب له نفسه كلية كثمن لعملية الخلق . . هذا هو معنى المقدمة . . لقد طار الانسان وضحى لقاء ذلك بحياته . .

التعاون مع كونشالوفسكي

وماذا عن التعاون بينك وبين كونشالوفسكي أثناء عملكما في كتابة السيناريو؟

– بدأنا أولا في مناقشة مختلف النواحي وبذلك اتفقنا على المفهوم العام للفيلم . . ثم بحثنا مسألة بناء الفيلم . . كان من الواضح أنه يجب أن يتضمن سلسلة من «القصص القصيرة» . . كنا نريد تقديم شريحة ضخمة من الحياة ، ومن ثم فقد أتفقنا على عدد «القصص القصيرة» التي يتعين كتابتها والتي كانت في مجموعها ستكون الفيلم . . ومن ناحية أخرى كانت هذه القصص كلها تحتل نفس الأهمية . . وجاءت بعد ذلك مرحلة الكتابة . . كنا نناقش معا المضمون والحوار والمواقف بالتفصيل ثم يشرع أحدنا في كتابة مسودة أولية ويقدمها للأخر الذي يدخل عليها بعض الايضاحات الدقيقة . . وكان هذا يتكرر أكثر من مرة . . وبعد فترة من الوقت أصبحت الأمور تسير بشكل تلقائي لدرجة أن أحدنا كان يملي على الآخر الجالس أمام الألة الكاتبة . . والواقع أنه كان هناك بيننا وفاق تام . .

وكيف تم اختيار الممثلين؟ هل كانوا من المعروفين أم هناك عوامل أخرى حملتك على اختيارهم؟

– كان من الضروري أن يمثل دور الشخصية الرئيسية رجل لم يظهر على الشاشة من قبل . . فلم يكن من المعقول أن يضطلع بدور روبليوف ممثل من شأنه تذكرة المتفرج بشخصيات أخرى سبق له تجسيدها . . ومن ثم فقد وقع اختيارنا على ممثل مغمور في مسرح سفردلوفسك لم يكن قد اضطلع إلا ببعض الأدوار القصيرة . . وكان هذا الممثل قد قرأ السيناريو الذي نشر في مجلة «اسكوستفوكينو» وجاء إلى موسكو على نفقته الخاصة . . وقال لنا أثناء المقابلة بمقر موسفيلم أنه ليس هناك من يستطيع تجسيد دور روبليوف غيره . . وبعد أن أجرينا له بعض الاختبارات أقتنعنا فعلا بصلاحيته للدور . .

أما باقي الممثلين فقد اخترناهم على أساس نفورنا من كل ما يمت للمسرح بصلة . . والممثلون في نظري ينقسمون إلى فئتين : فئة من يؤدون دورا محدداً دراميا في السيناريو ، وفئة

الذين يعبرون عن الحالات النفسية للشخصيات . . أي تلك الأدوار التي لا يمكن كتابتها . . وفي هذه المجموعة الثانية يمكن وضع شخصية روبليوف، والمرأة البلهاء التي تؤدي دورها زوجتي، ودانييلا الأسود الذي نراه في الجزء الأول من الفيلم والذي يؤدي دوره جرنكو، وأخيرا الخان الذي يجسده بولوت بشناليف الذي أدي دور المدرس الأول في فيلم كونشالوفسكي . . هؤلاء هم شخصياتي المفضلة لأنهم لم يولدوا من خلال بناء درامي بل أوجدهم الممثلون بحالتهم النفسية ومن خلال البيئة التي ولدوا فيها.

اختصار الفيلم

وما هي المشاهد التي تم قصها من فيلمك؟

– أحب أن تعرف بادئ ذي بدء أن أحداً لم يقص متراً واحداً من فيلمي، فأنا الذي أجريت القص . . كان توقيت نسخة الفيلم الأولى ثلاث ساعات وعشرين دقيقة، والثانية ثلاث ساعات وخمس وعشرين دقيقة . . أما النسخة الأخيرة فقد توصلت إلى خفض توقيتها لثلاث ساعات وست دقائق . . وأعلن هنا بكل صراحة – وهذا رأيي – أن النسخة الأخيرة هي أفضلها جميعا وأنجحها . . وعلى أي حال فإنني لم أقم سوى بقص بعض التطويل الذي لا يلحظه المتفرج . . وهذا الذي فعلته لا يغير شيئا من حيث الموضوع ولا فيما كنا نريد أن نقوله أو في عبارات الحوار الهامة. وقد قمنا فعلا باختصار بعض مشاهد العنف ولكن بغرض خلق صدمة نفسية . . وقد تبين لي وجاهة رأي جميع اصدقائي وزملائي الذين ناقشوني طويلا ونصحوني بإجراء هذا القص . . ولم أعترف بصحة رأيهم إلا بعد وقت طويل إذ اعتقدت أن ثمة محاولة للضغط على شخصيتي الخلاقة، ولكني اقتنعت أخيرا أن ما يتبقى من الفيلم كاف لما كنت أريد تحقيقه من خلاله . . وإني الآن لست نادما على اختصار الفيلم إلى طوله الحالي . .

لقد أخذ عليك البعض ما قمت به من تقديم المغول في إطار جميل وفي حالة من السعادة على عكس صورة الروس البائسين . . ماذا كنت تهدف من وراء ذلك؟

– كان يهمني أن أعطي فكرة كاملة وصحيحة عن نير التتار . . لقد كانوا واثقين من سطوتهم إلى حد أنهم كانوا يتصرفون كأسياد أرضنا (وقد استمرت سطوتهم لثلاثة قرون من الزمان) . . . وكان هذا شيئاً مروعاً بالنسبة للروس . . وعندما قص على مسامعي بعض

حكايات الحرب العالمية الثانية كان أفظع ما سمعته هو خروج الألمان للنزهة في طرقات روسيا بدون خوف أو وجل . . لقد كان هذا الهدوء من جانبهم بالأضافة إلى تصرفاتهم العادية شيئاً مفزعاً . .

وكانت أزمة النير التتاري التي حدثت في عام ١٨٣٠ بعد معركة كوليكوند تعبر عن سقوط نظام كامل للاستعباد . . لقد ظل التتار يسلبون روسيا وينهبونها لمدة ثلاثمائة عام . . وكانوا قد ابتكروا نظاما يسمح للروس باعادة جمع ثرواتهم بين هجومين مغوليين وذلك للاستفادة من أعمال النهب إلى أقصى حد . . إن الجمال الذي يظهر به التتار في الفيلم يهدف إلى التعبير عن ثقتهم الهادئة في عظمتهم . . ولست أرى من فائدة في إذلال العدو باظهاره في شكل قبيح بل إن كل الفائدة تكمن في إبراز التفوق المعنوي لأولئك الذين يناضلون ضد هذا العدو .

نشرة نادي سينما القاهرة

١٩٧٣/٥/٢

عن حنين

مع جيديون باخمان

ترجمة علي كامل (العراق)

٢

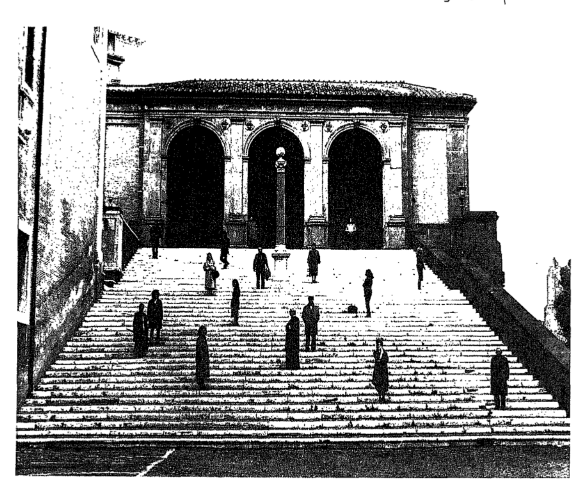


عن حنين

باخمان : وددت سلفاً أن أسمع منك انطباعاتك عن العمل في الخارج .

تاركوفسكي : إن فيلم – الحنين – هو أول عمل وبداية أول تماس لي بظروف العمل في الخارج . إن عملية تصوير فيلم هو أمر عسير في كل مكان بلا شك ، لكنني أعتقد أن الصعوبات بوسعها أن تتغير .

أصعب مشكلة هنا – في الغرب – وعلى الدوام هو شحة التكاليف المالية لانتاج فيلم وكذلك ضيق الوقت ، إن الجانب المالي علي وجه الخصوص يضع عراقيل هائلة في طريق العمل الإبداعي ، وبسبب عدم كفاية الجانب المالي في قدرته على تغطية العمل الفني تبرز مشكلة عدم كفاية الوقت .



«حنين» فصل «عن حنين»

كلما صورت كثيراً كلما زادت الكلفة. هنا في الغرب يلعب المال دور المستبد في بلادنا لم أفكر إطلاقاً بمسألة اسمها – الكلفة.

إن شركة التليفزيون الإيطالية حين دعتني لتصوير فيلم في إيطاليا، كانت متعاونة معي ولكنه في كل الأحوال كانت الميزانية المرصودة للفيلم تكاد تكون شحيحة، فضلاً عن ذلك لم تكن لدي أية خبرة مسبقة للعمل خارج الوطن. . كل ما كنت أملكه هو موافقتي على العمل فقط. كان هذا المشروع في الأرجح مشروعاً ثقافياً وليس صفقة تجارية. لقد ترك العمل مع فريق التصوير الايطالي انطباعاً طيباً لدي، وخصوصاً العمل مع مجموعة «الفنيين»، إنهم اناس محترفون وأصحاب خبرة، وفي أغلب الظن منحهم عملهم في فيلمنا ارتياحاً كبيراً.

لا أريد هنا أن أعقد مقارنة بين أساليب عملنا وأساليب العمل في الغرب. إن تصوير فيلم هو مسألة عسيرة وشاقة في كل مكان بغض النظر عن الظروف. هنا، وكما اقتنعت، توجد تبعية اقتصادية مباشرة، وإذا ما سادت فإنها ستكون ذات نتائج خطيرة على مستقبل السينما وشكلها الفني.

باخمان: إن فكرة النزاع العنيف بين الانسان والعالم المحيط به تشكل محتوى أفلامك الخمسة التي صورتها خلال ما يقارب العشرين عاماً، فهل تتجلى هذه الفكرة أيضاً في فيلم – الحنين –؟

تاركوفسكي: على العموم، وكما يبدو في النتيجة، فإن النزاع دائماً أقوى من الانسان. غالباً يكاد يكون البطل الرئيسي هم الناس الضعفاء – أولئك الذين يتفجر الجبروت من ضعفهم.

النزاع بين الانسان والمجتمع قائم على الدوام، النزاع بين ميزات هذا الانسان ومحيطه، بمعنى أن علاقات متناحرة تسود بينهما باستمرار وهي التي نسميها – النزاع – وفي حالة غياب تلك العلاقات فهذا يعني أن لا وجود للنزاع.

إنني أشعر بمتعة في العمل مع أبطال كهؤلاء ممن تكون علاقتهم بالمجتمع وارتباطهم به هي الصفة المميزة لهذا النزاع.

إنهم يعيشون في هذه الظروف العاصفة المحيطة بواقعهم، وبناء على كل هذا يبرز لديهم الصراع مع محيطهم، بودي أن أرصد وباستمرار، على أي نحو يحسم هؤلاء البشر نزاعاتهم، هل سيرضخون أم سيظلون أوفياء لمبادئهم؟

باخمان : هل لك أن تحدثنا عن ظهور فكرة فيلم – الحنين –

تاركوفسكي : لقد قمت برحلات كثيرة إلى إيطاليا، وفي عام ١٩٨٠ عزمت على أن أعمل فيلماً سويةً مع صديقي الكاتب والشاعر والسيناريست الايطالي – تونينو جوير.

في هذا الفيلم أردت أن أستخدم مجمل انطباعاتي عن تلك الرحلات. البطل الرئيسي – كرجاكوف – «لعب دور الممثل السوفييتي أولغ يانكوفسكي» مثقف روسي يسافر في مهمة إلى ايطاليا، تسمية الفيلم جاءت من حكمة – ناستالجيا – أي – الحنين – وهذه الكلمة لا تعني بالضبط الشوق إلى ذلك العالم الذي يوجد بعيداً عنا والذي لم نستطع أن نتوحّد فيه وإنما تعني أيضاً ذلك الشوق إلى الوطن الأم إلى انتمائنا الروحي.

لقد أجرينا تطورات جوهرية على الحدث ولعدة مرات في فترة كتابة السيناريو وخلال مرحلة التصوير.

أردت أن أعبر في هذا الفيلم عن استحالة العيش في عالم منفصل. كرجاكوف أستاذ تاريخ ذو شهرة عالمية ومعرفة بتاريخ الآثار الايطالية، تتاح له ولأول مرة امكانية مشاهد الأبنية والآثار الايطالية، تلك التي أصبح خبيراً بها من خلال الصور الفوتوغرافية والرسوم فقط، وبعد وقت قصير من وصوله إلى إيطاليه بدأ يدرك استحالة أن يكون الانسان وسيطاً أو مترجماً أو مختصاً بالانتاج الفني ما لم يكن هو نفسه جزءاً من هذه الثقافة التي ولدت هذا الانتاج الفني.

إن هدف رحلته إلى ايطاليا على وجه الخصوص هو العثور على أثر لأحد الموسيقيين الروس القليلي الشهرة، والذي عاش في القرن الثامن عشر، وهو فن سابع تابع إلى كونت روسي كان قد بعثه إلى ايطاليا ليتعلم هناك موسيقى البلاط.

لقد درس في الكونسرفتوار – معهد عال للموسيقى – عند جان باتيستي مارتيني – وأصبح موسيقاراً شهيراً، وعاش في إيطاليا إنساناً حراً.

إن أحد المشاهد الهامة في الفيلم هو المشهد الذي يُطلع فيه كارجاكوف مرشدته الشابه والتي تنحدر من أصل سلافي على الرسالة التي كتبها ذلك الموسيقار وبعث بها إلى روسيا وفيها يعبر عن شوقه وحنينه إلى الوطن. الجميع قالوا أن هذا الموسيقار عاد إلى روسيا ولكنه أصبح مدمناً ومات منتحراً.

إن تاريخ ايطاليا وفتنتها فجرت عند كارجاكوف انطباعات مذهلة، وأصبح يعاني من عدم القدرة على أن يوحّد في نفسه بين ايطاليا ووطنه.

كانت الانطباعات الأولى التي منحتها اياه ايطاليا تحمل طابعاً معرفياً، لكنه سرعان ما أدرك بأن عودته إلى الوطن سوف تضع نهاية لهذه المعرفة وأن ما سيتبقى منها هو قشرتها الخارجية فقط. هذا الأحساس فجر لديه شعوراً بالحزن خاصة حين أدرك أنه ليس باستطاعته نسيان تلك الانطباعات، واستحالة استنتاج شيء جديد من المعارف التي حصل عليها في ايطاليا. لقد أصبحت هذه تضاعف على العكس، وجعه الروحي.

الحنين، يتضمن في وعي كارجاكوف عدم قدرة أصدقائه وأقربائه مشاطرته انطباعاته وهذا ما جعل بقاءه في إيطاليا معذباً لكنه في الوقت نفسه أيقظ فيه ضرورة البحث عن صلة قربى مع الروح، تلك الروح التي سوف تشاطره معاناته.

فيلم – الحنين – هو نوع من الجدل حول طبيعة الحنين، أو عن طبيعة المعاناة التي تسمى – ناستالجيا – والتي تتضمن معنى أوسع من مفهوم (الاكتئاب). إن هذا الانسان الروسي كارجاكوف بمقدوره. أن يفترق، وبعناد كبير عن أصدقائه أو معارفه الجدد، ولكن شوقه إلى ايطاليا صار جزءاً مكوناً لذلك الاحساس الذي لديه والذي يسمى (الحنين).

باخمان: كيف تجسدت في الفيلم – روح القربى – تلك التي كان يبحث عنها كارجاكوف؟

تاركوفسكي: لقد حاول كارجاكوف أن يكشف عن انطباعاته في أول لقاء له مع أحد الايطاليين، وهو معلم الرياضيات – دومينيكو – «لعب الدور الممثل السويدي اورلاند بزيغسون»، والذي يعتبره أهالي المدينة الصغيرة الواقعة في توسكانيا، رجلاً مجنوناً.

دومينيكو هذا كان قد أسكن عائلته في منزل معزول قرابة سبع سنوات مهدداً إياهم بحلول نهاية العالم. هذا المجنون الصغير، هذا الحالم الغامض، أصبح كما لو أنه شريك لكارجاكوف، كان واعياً لأحاسيسه وشكوكه. دومينيكوْ يعني أقصى حالات القلق الروحي لكارجاكوف. الذي كان مدركاً لكيفية تضخم هذا القلق.

كان دومينيكو يبحث باستمرار عن مغزى للحياة، ذلك المغزى الذي يكمن في مفهوم الحرية والجنون، من جانب آخر كان دومينيكو يمتلك احساساً طفولياً وعاطفية غير مألوفة، وتلك صفات لا توجد عند كارجاكوف. إن جرحه الطري الأخير كان ينزف من أزمته الحياتية العميقة، هكذا وكمجنون إيطالي صغير تجده يحدق ببساطه في الأشياء مقتنعاً أن وعيه الباطن ووجدانه المتنور سيعثران من خلال مجمل الوضع العام، على علاج لعلل المجتمع.

السينارست تونيون جوبير كان قد قرأ عن هذه الشخصية في إحدى الصحف. وكنا قد وضعنا أنا وهو، هذه الشخصية في وقت متأخر بعد أن أضفينا عليها شيئاً من السحر الطفولي. إن صدقه الطفولي في معاشرة العالم المحيط به يذكرنا بيقين الطفولة. دومينيكو كانت تشغله فكرة انجاز طقس ما، وهو أن يحمل بيده شمعة مضيئة سائراً في حوض للسباحة مليء بالماء الحار، في حمام روماني قديم وضخم يقع في قلب ريف توسكانيا. لقد حاول كوجاكوف القيام بذلك في وقت متأخر جداً. أما دومينيكو فإنه كان يعتقد بوجوب تقديم ضحية أكبر، وهكذا سافر إلى روما وأحرق نفسه هناك في (كابيتول) بالقرب من تمثال (مارك أقربل). لقد أنجز دومينيكو هذا الطقس بإيمان هادئ في الخلاص.

باخمان: هل توجد لدى أبطالك الرئيسيين ميزات ما تجعلك تقارن بينهم؟

تاركوفسكي: دعنا نقل هكذا، إن أكثر ميزة أعشقها في الناس هي الثبات الذي يمتزج بالجنون والعناد في محاولات الوصول إلى صفاء أكبر، هذا العناد الذي ينبغي أن يوصف بـ «الأمل».

باخمان: ألا تجد أن العلاقة التي تربط بين بطلين هي حصيلة أحاسيسك الذاتية؟

تاركوفسكي: كارجاكوف ينظر إلى المجنون على أنه شخصية متماسكة ومنطقية.

دومينيكو كان يؤمن بكل ما يفعل، في حين كان ينقص كارجاكوف ذلك الإيمان، ولهذا تجده مشدوداً إلى دومينيكو. وبفضل تطور علاقتهما أصبح دومينيكو شريكه الذهني، إن أشد الناس قوة في الحياة أولئك الذين نجحوا أن يحفظوا في أرواحهم الصدق الطفولي والثبات الوجداني، حتى النهاية.

باخمان : من الظاهر أن لديك أسساً ما اعتمدت عليها في تصوير فيلم كهذا حيث يبرز بوضوح معنى الانعتاق من التوتر الداخلي؟

تاركوفسكي : الجوهري عندي هو أن أظهر للناس وباستمرار عظمة المعاشرة. حين يقبع الانسان في ركنه، يحيا فقط لذاته، أما الهدوء الذي يغزوه فما هو إلا محض خداع. فقط حين يرتبط اثنان في تماس ما، عندئذٍ تبرز إلى السطح مشكلة ما: كيف يمكن تعميق هذا الارتباط؟

إن فيلمي يعالج أولاً وقبل كل شيء طبيعة النزاع بين شكلين للحضارة، أسلوبين مختلفين للحياة، أسلوبين مختلفين للتفكير. كما يتحدث هذا الفيلم، ثانياً، عن تلك العقبات التي تظهر في علاقات البشر، مثال ذلك العلاقة بين كرجاكوف ومرشدته الشابة إنها قصة حب غير مكتملة. إن قيام علاقة حب بينهما هو أمر مستحيل. لقد أردت أن أظهر صعوبة قيام علاقة مع (الآخر) في وقت لا تعرف سوى القليل عنه. من السهل اقامة علاقة بين اثنين، ولكن الصعوبة تكمن في فهم أحدهما الآخر، إذا كانت هذه الفكرة قد عولجت تحت تأثير وجهة نظر كهذه، فهذا يعني أن الفيلم أظهر استحالة توريد أو تصدير الثقافة أيضاً. نحن في بلادنا نبالغ حين نعتقد إننا نعرف «دانتي أو «بيتراك» هذه غلطة، كذلك الايطاليون، إنهم يقعون في الخطأ نفسه حين يعتقدون أنهم يعرفون بوشكين. وإذا افترضنا أن مسألة «المعرفة» هذه غير جوهرية، فهذا يعني أنه لا توجد اطلاقاً امكانية لنقل ثقافة شعب إلى ثقافة شعب آخر.

إن عذابات كارجاكوف تبدأ فقط حين يصبح جلياً لديه استحالة قيام علاقات حقيقية بين الناس، لذا نجده يقوم في البحث عن شريكه الذهني – دومينيكو – الذي يعاني من حالة انفصام داخلي، والذي يضحي بحياته من أجل البحث عن الخلاص.

الجميع ينظرون إلى دومينيكو على أنه– مجنون – وربما هذا هو واقع الأمر.

إن أسباب جنونه، أحاسيسه، ردود أفعاله كانت كلها مألوفة وطبيعية تماماً بالنسبة لكارجاكوف، لقد بدت لنا شخصية دومينيكو، وخصوصاً في أوقات التصوير، قوية ومحسوسة جداً. لقد جسد قلق كارجاكوف بوضوح، وجسّد أيضاً الاستحالة الحقيقية للعلاقات، لقد استطاع على درجة محدّدة أن يعبر عن – الخوف – الذي نشعر جميعاً أننا مجبرون على أن نحياه. الخوف الذي نقع تحت هيمنته، ونحن في انتظار زمن مقبل. اليوم، الجميع قلقون من أجل المستقبل، وفيلمنا يتحدث عن هذا القلق وعن «لامبالاتنا» إنه دعوة إلى

السعي لتطوير مسلكنا الاعتيادي ، على الرغم من كل قلقنا هذا فإننا لم نصنع شيئاً وما أنجزناه هو قليل جداً ويلزمنا أن نتابع العمل أكثر .

إن مساهمتي البسيطة في هذا الأمر هي انجاز هذا الفيلم الذي يظهر كيف أن نضال دومينيكو يعنينا جميعاً ، ويُظهر أنه على حق حين يتهمنا جميعاً باللامبالاة ، إنه مجنون يتهم الناس بـ «ضعفهم» وتضحيته بحياته ما هي إلا محاولة منهُ لزعزعة المحيطين به وجعلهم يسهمون في تغيير الأوضاع .

باخمان : هل تشارك أنت شخصياً آراء دومينيكو عن العالم ومنهجه في التفكير؟

تاركوفسكي : الجوهري في شخصية دومينيكو ليست آراؤه عن العالم ، والتي كلفته تلك التضحية ، بل ذلك الأسلوب الذي اختاره في حل النزاع الداخلي . لذا فإنني لا أقيم اعتباراً خاصاً لنقطة الانطلاق التي ابتدأ منها النزاع . أردت أن أفهم كيف وُلد لديه احتجاجه هذا ، وكيف استطاع هو أن يعبر عنه . إن كل أساليب – الاحتجاج – التي يريد الانسان التعبير بها على غاية كبيرة من الأهمية .

باخمان : هل تعتبر أن استرعاء أفكارك لجمهور واسع مسألة هامة بالنسبة لك؟

تاركوفسكي : أنا لا أؤمن بوجود شكل فني محدد لفيلم يستطيع أن يفهمه الجميع . أردت أن أقول أنه لا يمكن تصويرفيلم كهذا . وفي كل الأحوال فإن فيلماً كهذا في اعتقادي لا يعتبر نتاجاً ابداعياً . الإنتاج الإبداعي لا يمكن أن يُستوعب دون أن يترك أثره احتجاجاً . إن أفلام مخرج مثل «سبيليرغ» تجلب جمهوراً عريضاً وتدر أموالاً خيالية ، ولكنه هو نفسه ليس فناناً ، وأفلامه ليست أعمالاً إبداعية .

لو أنني أنجزت أفلاماً كهذه – عن أشياء لا أؤمن بها –فإنني سأموت من الرعب حتماً .

الفن كالجبل توجد في أعلاه قمة وفي أسفله سهل ممتد . والذي يقف في القمة لا يمكن أن يفهمه الجميع . أنا لا تشغلني كثيراً مسألة الجمهور . هل يعني هذا أنني أستخف بإدراك المتفرج؟ أنا لا أفترض أن الجمهور هو كتلة من الأغبياء . بيد أنني واثق بأنه لا وجود لمنتج سينمائي في العالم يستطيع أن يوظف خمسة عشر كوبيك لأفلامي فيما إذا وعدته بتصوير روائع فنية . إنني وببساطة أوظف في كل فيم مجمل طاقاتي والتزاماتي . وأظن أنني وبطريقتي الخاصة استطعت

أن أجذب انتباه الجمهور دون أن أغير من مبادئي. أنا لست ذلك النموذج الذهني الذي يتبخر في الهواء، ولست من سكنة كوكب آخر، على العكس إنني أحس بارتباط حميم يشدني إلى الأرض وإلى الناس. باختصار إنني لا أريد أن أبدو أكثر أو أقل من ذلك المثقف الذي فيَّ.

إنني أقف على جادة واحدة حيث يقف المتفرج. ولكن لديّ وظيفة أخرى، والمهمات التي لدي مختلفة عن تلك التي لدى المتفرج.

الشيء المهم لدي هو ليس أن أصبح مفهوماً من الجميع. إذا كان الفيلم هو أحد الأشكال الفنية، وأنا واثق أننا متفقون على ذلك، فهذا يسلتزمنا أن لاننسي أن الانتاج الفني لا يمكن اعتباره سلعة استهلاكية، بل على العكس أه ذلك الحد الأقصى من الابداع الذي يتم فيه التعبير عن الغايات المثلى المتباينة لعصرنا.

الانتاج الفني هو الذي يقوم بتشكيل الغاياتالمثلي للزمن الذي نحيا فيه. من غير الممكن إطلاقاً أن يبلغ الجميع تلك الغايات بيسر. إن بلوغها أو محاولة الاقتراب منها يستدعي من الانسان أن ينضج وتنور روحياً في الأقل. إذا كانت العلاقات الجدلية بينالمستوى الروحي للإنسان ومثاله تلك التي يعبر عنها الفن، زائلة، فهذا يعني أن الفن قد فقد جوهر وظيفته. للأسف نضطر، وفي أحيان كثيرة إلى الاعتقاد بأن الأفلام ينبغي أن تبلغ مستوى التسلية البحتة. إنني أثمن عالياً أفلام «دوفيجنكو» و «الميسا» و «بريسون» نظراً لميزاتها البسيطة والزهيدة، كما أقّيم فيها أمانتها.

إذا أراد صانع الفيلم أن يوصل أفكاره إلى المتفرج يتوجب عليه أن يثق لجمهوره عند ذاك. أن يقف وإياه على رصيف واحد. أما أن تجبر الجمهور على استيعاب فيلمك فهو عمل تافه تماماً، حتى إذا كان الموضوع يجري عن شيء ما معروف للجميع. من الضروري جداً أن يؤخذ ينظر الاعتبار، التقبل الجمالي، للمتفرج، إن الركض خلف الذوق الاستهلاكي للمتفرج أمر غير مسموح به على الاطلاق.

إن معظم الأفلام المعاصرة تضع لنفسها، وعلى الدوام، الهدف التالي: تفسير الظروف التي تحيط بالاحداث وإعطاؤها جاهزة إلى المتفرج.

في الفيلم ليست هناك حاجة اطلاقاً للتفسير. بدلاً من ذلك ينبغى أن نخلق الحالة والاحساس اللذين يؤثران في المتفرج ويدعوانه إلى التفكير.

لقد حاولت استخدام مبدأ كهذا في مونتاج الفيلم ، وهو الذي دعاني إلى استخدام المنطق الذاتي للفكرة ، للحلم ، للذاكرة – عوضاً عن – المنطق الذاتي الخاص– إنني أبحث عن شكل كهذا ينطلق من الحالة المطابقة للواقع والوضعية الروحية للانسان ، بمعنى من تلك العوامل التي يظهر تأثيرها على الإنسان . هذه هي الشروط الأولى للتعبير عن الحقيقة السايكولوجية .

باخمان : هل إن – منطق الذات – هو ذاته – الحدث – في الفيلم؟

تاركوفسكي : باستمرار يطرح عليّ السؤال التالي : ماذا تعني الأشياء ، المواد ، اللوازم ، في أفلامي؟ إن هذا الشيء مفزع . الفنان غير ملزم بالاجابة عن قصده وأفلامي لا تتمخض عن ادراكات أو معان ما . أنا لا أعرف كيف يفسرون رموزي . الشيء الوحيد الذي أريده هو ايقاظ المشاعر والأفكار أياً كانت ، إزاء الحياة ، ومحاولة دفعها نحو الحنان في عالمكم الداخلي .

في أفلامي دائماً هناك محاولة للعثور على أسرار ما للفكرة من الصعب تصوير فيلم ومحاولة اخفاء فكرته . أفلامي لا تعني سوى الشيء الذي تحتويه . ولكن في بعض الأحيان يستحيل سبر أغوار ما استطعنا أن نعبر عنه وكشف أبعاده البسيطة .

باخمان : في أفلامك غالباً ما تستخدم – الرحلة – كمجاز ولم يكن هذا متجلياً مثلما تجلي في فيلم الحنين . هل تأملت نفسك كرحّال؟

تاركوفسكي : يوجد نوع واحد فقط من الرحلات . . إنها الرحلة إلى العالم الداخلي .

إنني لست مؤمناً بأن كل رحلة تنتهي دائماً بالعودة . لا يمكن للانسان على الاطلاق أن يعود إلى نقطة الانطلاق ، ذلك أنه في غضون هذه الفترة يكون قد تغيّر هو نفسه . وطبيعي أنه من المستحيل الهرب من النفس ذاتها ، إنها ذلك الشيء الذي نحمله في ذواتنا ، منزلنا الروحي الذي هو مثل السلحفاة وصدفتها . الرحلات عبر العالم كله ما هي إلا أسفار رمزية . وأينما وجدت نفسك فإنك سوف تستأنف البحث عن روحك .

باخمان : من أجل البحث عن الروح يستلزم أن يمتلك الأنسان إيماناً قوياً بروحه ، يبدو لي أن الجميع ، اليوم ، مرهونون بشروط خارجه عنهم ، بالأفكار التي تظهر من الخارج .

تاركوفسكي : نعم ، لدي أيضاً هذا الأحساس . إن البشرية قد كفت عن الإيمان بنفسها. أريد القول ليس البشرية نفسها ، بل كل فرد على حدة .

حين أتأمل الإنسان المعاصر فإنني أجده مثل منشد في جوقة ، يفتح فمه ويغلقه على ايقاع الأغنية ، لكنه هو نفسه لا يطلق صوتاً .

الآخرون كلهم يغنون ، أما هو فإنه يحاكي الأغنية مؤمناً فحسب ، أن الآخرين يغنون . في حالة كهذه لم يعد هو ذاته مؤمناً بمغزى أفعاله . إن الانسان المعاصر يحيا ، اليوم بدون أمل تماماً دون إيمان بأنه يستطيع عبر أفعاله التأثير على المجتمع الذي يعيش فيه .

باخمان : إذاً أي مغزي يمكن أن يقدمه الفيلم في عالم كهذا؟

تاركوفسكي : المغزي الحقيقي للحياة ينحصر في السعي المطلوب من أجل اغناء أنفسنا روحياً ، في أن نتغير ونصبح أناساً آخرين غير الذين كنا عليهم بعد ولادتنا .

إذا استطعنا بلوغ هذا في الزمن الفاصل بين الموت والميلاد ، مع أن هذا صعب ، وفرص النجاح فيه ضئيلة ، نكون وقتها قد قدمنا فائدة ما إلى الانسانية .

باخمان : هل تعتقد أن مفهوم الزمن اليوم هو آلة قياس للتعبير عن إدراك الوجود؟

تاركوفسكي : أنا مقتنع أن الزمن لا يعتبر مقولة موضوعية . إن الزمن لا يوجد بدون إدراك الإنسان له . نحن لا نعيش اللحظة وهذه اللحظة قصيرة وقريبة من نقطة الصفر ، ولكن لا يمكن اعتبارها صفراً ، لسبب واحد هو أنه لا توجد لدينا ببساطة امكانية لادراك هذا . الأسلوب الحقيقي لاجتياز هذه اللحظة هو حين نسقط في الهاوية . نحن نحتل منطقة كهذه واقعة بين اللحظة ، الحياة ، المستقبل ، النهاية .

لذا فإن — الحنين — هو ليس اشتياقاً إلى زمن ماض .

الحنين هو إحساس الشوق إلى حيز من الزمن الذي ولّي عبثاً ، حين لم نستطع الاعتماد على قوانا الروحية ، حين لم نقم بتنظيم هذه القوى لكي تنجز واجبها .

مجلة شابلن — السويد

نشرت الترجمة في مجلة البديل — دمشق — يونيو ١٩٨٩

حوار أخير



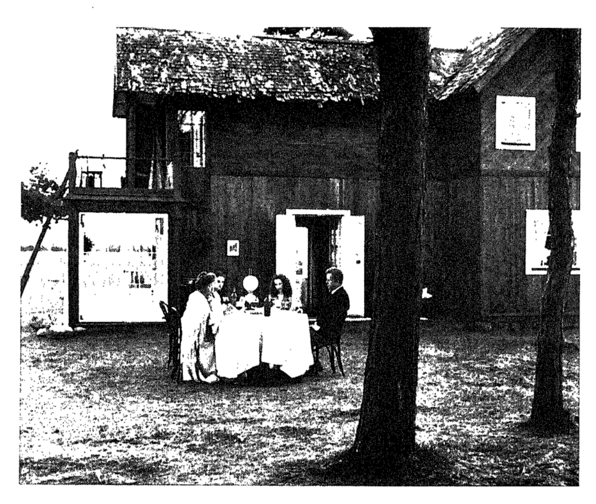
ترجمة مي التلمساني (مصر)



حوار أخير

بريق خافت في قاع البئر

ولد تاركوفسكي في الرابع من ابريل عام ١٩٣٢، واليوم يحتفل العالم بمرور سبعين عاماً على ميلاد نابغة السينما الروسية في القرن العشرين، وصنو سيرجي ايزنشتاين الذي يدين له الفن السينمائي بأعمال وكتابات هامة، خاصة في مجال المونتاج وتوظيف الفن لخدمة الفكر. درس تاركوفسكي الموسيقى واللغة العربية قبل أن يلتحق بجامعة السينما في موسكو وقد كان لهواه الشرقي أكبر الأثر في أفلامه – كما يشير في الحوار الذي نقلناه إلى العربية عن مجلة «المفاتيح الجديدة» أو «لي نوفيل كليه» الفرنسية – ليس فقط في روحانيته ونسقه الأخلاقي وإنما أيضا في



القربان عام «١٩٨٦»

لغته البصرية الرصينة الأقرب إلى تصوف الزهاد وفي أسلوبه الرزين بقسوة الذي يجعل منه زميل كفاح لكبار المخرجين الأوروبيين أمثال إنجمار برجمان السويدي أو بيتر جريناواي البريطاني.

بعد عدة أشهر فقط من عرض فيلم «القربان» توفي أندريه تاركوفسكي في الثامن والعشرين من ديسمبر عام ١٩٨٦ مصابا بداء السرطان والحوار الذي نترجمه اليوم عن الفرنسية لم ينشر بلغته الأصلية إلا موخرا وتلك هي الترجمة العربية الأولى له. أجرى الحوار توماس جونسون في الثامن والعشرين من إبريل عام ١٩٨٦. وكان تاركوفسكي آنذاك طريح الفراش في بيته الباريسي.

يشعر المرء أن البشرية كلها قد خيبت ظنك فيها، فعندما نشاهد أفلامك نشعر بالخزي لأننا بشر، فهل ثمة بريق خافت في قاع البئر يحدونا للأمل؟

مناقشة التفاؤل والتشاؤم أمر فيه بلاهة. إنها مفاهيم فارغة من المعنى، إن من يحتمون بالتفاؤل إنما يفعلون ذلك لأسباب سياسية أو ايديولوجية، لأنهم لا يبغون البوح بما يفكرون فيه. كما يقول المثل الروسي المتشائم هو متفائل عليم. إن موقف المتفائل موقف خبيث فكريا. موقف مسرحي يخلو من الصدق، في المقابل، الأمل صفة من صفات الانسان، وهو ميزة البشر التي يولدون بها. إننا لا نفقد الأمل في مواجهة الواقع لأن الأمل غير عقلاني، يفرض نفسه ضد كل منطق. يقول «ترتوليان» عن حق: «إنني أعتقد لأنه من العبث أن نعتقد». ويتأكد الأمل لدينا حتى في مواجهة أكثر مجتمعاتنا الحالية بؤسا، ببساطة إن البشاعة، مثلها مثل الجمال – تثير لدى من يؤمن أحاسيس تؤكد الأمل وتدعمه.

ما الأحلام التي أثرت في حياتك أكبر الأثر؟ وهل لديك رؤي للمستقبل؟

أعرف الكثير عن أحلامي، وهي تكتسب عندي أهمية قصوى، لكنني لا أميل للكشف عنها أريد أن أقول لك إن أحلامي مقسمة إلى قسمين: هناك الأحلام الاشراقية التي أتلقاها من عالم الما ورآء، من عالم الغيب، وهناك الأحلام العادية التي تأتي من علاقاتي بالواقع، الأحلام الاشراقية أو التنبؤية تأتيني أثناء النوم عندما تنفصل روحي عن عالم الوديان وتصعد إلى قمم الجبال. ما أن ينفصل الإنسان عن الوديان، يبدأ رويدا رويدا في الاستيقاظ.

وفي اللحظة التي يصحوفيها، تكون روحه نقية طاهرة وتكون الصور محملة بالمعنى، إن الصور التي نعود بها من العالم العلوي هي التي تحررنا، المشكلة أنها تختلط سريعاً مع صور الوديان ويصبح عسيرا علينا أن نجد المعنى، الشيء الأكيد هو أن الزمن، في العالم العلوي،

قابل للانعكاس ، الأمر الذي يثبت لي أن الزمان والمكان لا يوجدان إلا من خلال تجسدهما المادي . الزمن ليس موضوعيا .

لماذا لا تحب فيلمك «سولاريس»؟ هل لأنه الوحيد الذي لا يؤلم؟

أظن أن مفهوم الضمير الذي يتمثل في هذا الفيلم قد تم التعبير عنه بشكل جيد المشكلة أن هناك الكثير من العناصر العلمية المزيفة في هذا الفيلم: محطات الفضاء، الأجهزة، كل هذا يزعجني بشدة وبعمق، تلك الحيل والأدوات الحديثة، التقنية، هي بالنسبة لي رموز الخطأ البشري ، الانسان الحديث مشغول بنموه المادي وبالجانب البراجماتي من الواقع . إنه مثل حيوان مفترس حائر فيما يفترسه . لقد اختفى اهتمام الإنسان بالعالم الأعلى المفارق وأصبح الانسان الآن يتطور مثل دودة الأرض . أنبوب يبتلع الأرض ويخلق وراءه القليل . لو أن الأرض اختفت يوماً ما فذلك لأن الإنسان سيكون قد أتى عليها ولن يكون هذا مستغربا . ما فائدة الصعود إلى الفضاء ما دام هذا ينأى بنا عن المشكلة الأهم : التناغم بين العقل والمادة؟

أين تضع نفسك في سياق ما أطلق عليه لفظ «الحداثة» ؟

مثل إنسان يضع قدما عى ظهر مركب والأخرى على ظهر مركب آخر . المركب الأول يبحر رأسا والآخر يدور إلى اليمين . شيئا فشيئاً ، أدرك إنني أقع في الماء ، الإنسانية كلها في هذا الموقف حالياً .

أستشعر مستقبلا مظلماً ، خاصة إذا لم يدرك الإنسان أنه موغل في الخطأ . لكني أعرف أنه عاجلا أم آجلا سوف يعي الموقف . ليس بوسعه أن يموت كما يموت مصاص الدماء الذي يصفي دمه أثناء النوم لأنه خدش نفسه قبل الخلود للنوم . يجب أن يكون الفن حاضرا ليذكر الأنسان أنه كائن روحاني وأنه جزء لا يتجزأ من عقل متناهي الكبر سيعود ليتحد به في نهاية الأمر لو أن الإنسان اهتم بهذه الأسئلة . لو أنه طرحها على نفسه . فقد نجا روحيا بالفعل . الاجابة بلا أهمية تذكر أعرف أنه بدءاً من تلك الحظة ، لن يستطيع أن يحيا كما تعود في السابق .

مهما بدا ذلك غريبا ، يبدو أن الذين يعشقون أفلامك يحبون أيضا أفلام ستيفن سبيلبرج ، الذي يبهره هو أيضا عالم الاطفال ، هل شاهدت أفلامه؟ وما رأيك فيها؟

بطرحك هذا السؤال تبين عدم معرفتك . سبيلبرج وتاركوفسكي يتشابهان في نظرك . خطأ! هناك نوعان من السينمائيين: النوع الأول يعتبر السينما فناً ويطرح تساؤلات شخصية ، يرى السينما معاناة وهبة ، واضطرارا ، الآخرون يرونها وسيلة لربح المال ، تلك هي السينما

التجارية: مثلا فيلم ET حكاية مدروسة ومصورة سينمائيا بهدف نيل إعجاب أكبر قدر من الناس. لقد بلغ سبيلبرج هدفه بذلك فهنيئا له.

هذا الهدف لم أسع قط للوصول إليه، بالنسبة لي، كل هذا خال من الأهمية.

لنأخذ مثلا: في موسكو، هناك مئة مليون نسمة بما في ذلك السائحون، ولكن هناك فقط ثلاث قاعات كونسير للموسيقى الكلاسيكية، هي قاعة تشايكوفسكي والقاعتان الكبيرة والصغيرة في الكونسرفتوار. أماكن قليلة جدا لكنها ترضى الجميع. رغم ذلك لا يدعى أحد أن الموسيقى لم تعد تلعب دورا في الحياة في الاتحاد السوفييتي. الحقيقة عن مجرد وجود هذا الفن الكبير الروحاني الرباني يكفي في ذاته. بالنسبة لي، فن الجماهير أمر عبثي الفن يتجلى بروح سامية ارستقراطية، الفن الموسيقى لا يمكن إلا أن يكون ارستقراطيا، لأنه في لحظة خلقه يعبر عن روح الجماهير، ذلك الشيء الذي تطمح اليه غير واعية. لو أن الجميع باستطاعته فهم الموسيقى، لأصبح العمل العظيم عاديا مثل نبتة بزغت في الحقول، ولما كان ثمة اختلاف في الامكانيات يتولد عنه الحركة.

غير أنك تحظى بشعبية كبيرة في الاتحاد السوفييتي، عندما نريد مشاهدة أحد أفلامك تتسابق للحصول على تذكرة.

أولا: في الاتحاد السوفييتي يعتبرونني مخرجاً ممنوعا من العرض، مما يثير شهية الجمهور. **ثانيا:** أتمنى أن تأتي الموضوعات التي أحاول اخراجها من قرارة نفسي وروحي بحيث يصبح ذلك هاما بالنسبة لآخرين سواي. ثالثا: إن أفلامي ليست تعبيراً عن ذاتي وإنما هي صلاة، عندما أخرج فيلما يصبح اليوم يوم عيد، كما لو أنني أضع أمام أيقونة شمعة منيرة أو باقة ورد.

المتفرج يفهم في النهاية عندما تخاطبه بصدق. إنني لا أبتكر لغة خاصة ليبدو عملي أكثر بساطة أو أكثر تفاهة أو أكثر ذكاء. عدم الصدق يدمر الحوار والزمن فعل فعله معي: عندما أدرك الناس أنني أتكلم لغة طبيعية وأنني لا أدعي وأنني لا أعاملهم كأنهم حمقى وأنني لا أقول إلا ما أفكر فيه، عندئذ بدأوا يهتمون بما أعمل.

هل تعتقد مثل سولجنستين أن الغرب قد دالت دولته وأن الواقع الحقيقي لن يأتى إلا من الشرق؟

أنا بعيد كل البعد عن هذه التنبؤات باعتباري أرثوذكسيا اعتبر روسيا هي أرضي الروحية.

لن أتنازل عن ذلك أبدا حتي لو قدر لي ألا أراها أبدا. يقول البعض إن الحقيقة سوف تأتي من الغرب، والبعض الآخر من الشرق، لكن التاريخ مليء بالمفاجآت لحسن الحظ في الاتحاد السوفييتي، هناك صحوة روحية ودينية نشهدها اليوم ولا يمكن أن يكون ذلك سوى أمر طيب. لكن الطريق الثالثة بعيدة المنال.

ماذا بعد الموت؟ هل خالطك الاحساس قبل ذلك بأنك مسافر في عالم الغيب؟ وماذا كانت رؤاك؟

لا أؤمن إلا بشيء واحد، أن الروح الانسانية أبدية لا يمكن القضاء عليها، في عالم الغيب، يمكن أن نجد أي شيء، لا أهمية تذكر لذلك، ما نسميه الموت ليس موتا بل هو مولد جديد. الدودة تصبح يرقة. أعتقد أن ثمة حياة بعد الموت، وهذا تحديدا ما يقلق. من السهل أن نتخيل أنفسنا مثل حبل الهاتف حين نفصله عن الحائط، ويمكننا عندئذ أن نحيا كما يحلو لنا.

متي أكتشفت أن ثمة رسالة عليك أن تؤديها للانسانية؟

إنه واجب نحو الله، الانسانية تأتي فيما بعد، الفنان يجمع الأفكار الموجودة لدى شعبه ويركزها فيه، هو صوت الشعب، ما تبقى ليس سوى عمل وعبودية، وموقفي الجمالي الأخلاقي إنما يتحدد وفقا لهذا الواجب.

ماذا تحب أن تقول للناس قبل أن ترحل عن هذه الأرض؟

أهم ما أردت قوله موجود في أفلامي، يصعب علي أن أصعد على منصة لم يدعني أحد إليها.

في كتابك، اكتمال الزمن، تقول، يصيح الغرب دون توقف، انظروا! انظروا كيف أعاني! كيف أحب! أنا! أنا لي أنا .. كيف استطعت أن تحل إشكالية الأنا كفنان مرموق؟

لم أستطع بعد حل المشكلة، لكني شعرت دوما بأثر الثقافة الشرقية على وسحرها الأخاذ، إن الرجل الشرقي يعطي نفسه للكون هدية».

بينما في الغرب، المهم هو أن يظهر الإنسان نفسه، أن يؤكد ذاته، يبدو لي ذلك مؤسيا، ساذجا، حيوانياً، أقل روحانية وأقل إنسانية، لذلك أتحول أكثر فأكثر إلى رجل شرقي.

لماذا تنازلت عن تصوير حياة هوفمان؟

لم أتنازل عن هذا الفيلم إنما أجلته ، تصوير فيلم «القربان» كان أكثر إلحاحا ، حياة هوفمان كانت ستصبح فيلماً رومانسيا ، غير أن الرومانسية ظاهرة غربية بحتة . الرومانسية مرض أو داء ، عندما يشيخ الانسان ، يرى شبابه كما يرى الرومانسيون العالم . لقد كان العصر الرومانسي عصراً ثريا بالروحانيات لكن الرومانسيين لم يتمكنوا من استخدام الطاقة الروحية ، كما ينبغي الرومانسي يسعى لتجميل الأشياء ، يفعل كما أفعل أنا عندما لا تكفيني نفسي ، أبتكر نفسي ، لا أخلق العالم إنما أبتكره .

لماذا تقول في نهاية فيلم «القربان» إن في البدء كانت الكلمة؟

إننا نخطئ كثيرا فيما يخص الكلمة ، فالكلمة لا تكتسب قوة السحر إلا حين تكون حقيقية . اليوم تستخدم الكلمة لكي تخفي الفكرة . في أفريقيا ، اكتشفت قبيلة لا تعرف الكذب . حاول الرجل الأبيض أن يشرح للقبيلة معني الكذب ولم يفهم أحد . حاول أن تفهم تصوف هذه النفوس لتعرف لماذا في البدء كانت الكلمة . إن حالة الكلمة تكشف حالة العالم الروحية ، حاليا لم تزل الهوة تتسع بين الكلمة ومعناها ، أمر غريب أقرب إلى اللغز ! .

هل نعيش نهاية العالم أم نهاية عالم؟

حرب نووية الآن؟ لن يكون هذا انتصارا للشيطان بل أدنى من ذلك سيكون مثل طفل يلهو بالكبريت ويشعل النار في البيت . لن يكون بإمكاننا حتى اتهامه بهوس الحريق روحيا ليس الإنسان مؤهلا للحياة بالقنابل ، ليس ناضجا بعد عليه أن يتعلم أولا من التاريخ . وإذا كان ثمة شيء قد تعلمناه من التاريخ فهو عجزه أبداً عن أن يعلمنا شيئاً ، إنها خلاصة فكرية بالغة التشاؤم ، إن الانسان يكرر أخطاءه دون كلل ، شيء بشع . لغز جديد! أعتقد أن علينا أن نبذل جهدا روحياً هاماً حتى يعلو التاريخ إلى مستوى أرقى . أهم ما في الأمر هو حرية المعلومات التي يجب أن يتلقاها الإنسان بلا رقيب ، إنها الأداة الوحيدة الإيجابية الحقيقية بلا رقيب وبلا مسيطر هي بداية الحرية .

نزوى – سلطنة عمان

إبريل ٢٠٠٢

الباب الرابع

عن الأفـــلام



رسالة جان بول سارتر
عن «طفولة ايفان»

١

ترجمة جورج طرابيشي (لبنان)



رسالة جان بول سارتر عن «طفولة ايفان»

مناقشة حول النقد بصدد «طفولة إيفان»

بعث جان بول سارتر، وكان يومذاك في إيطاليا، بالرسالة المنشورة أدناه إلى أليكاتا، بصدد مقال نشر في «البونيتا» حونل الفيلم السوفياتاي «طفولة إيفان». وقد قرر أليكاتا ان ينشر تلك الرسالة التي ظهرت في «اليونيتا» في ٩ تشرين الأول ١٩٦٣.
ولما كانت النسخة الأصلية قد ضاعت في إيطاليا، فإننا ننشر ترجمتها.

عزيزي اليكاتا

عبرت لك في عدة مناسبات عن تقديري لمعاونيك الذين يهتمون بالأدب أو بالفنون التشكيلية أو بالسينما. انني أرى أن الصرامة والحرية تتعايشان لديهم، الشيء الذي يمكنهم، بصورة عامة، من طرق لب المشاكل، وفي الوقت نفسه من فهم العمل من خلال تفرده وطابعه



«طفولة إيفان» عام ١٩٦٢

العيني، وأستطيع أن أوجه التقريظ نفسه إلى صحيفتي «إلى بيزي» و «بيزي سيرا» : فليس هناك أي تمذهب يساري ولا أي شخص متمذهب.

هذا هو السبب الذي أود من أجله أن أعبر عن أسفي. ما الداعي، ولأول مرة على حد علمي، لأن يصبح بالامكان توجيه تهمة التمهذب إلى المقالات التي كرستها «اليونيتا» وسائر الصحف اليسارية لـ «طفولة إيفان» الذي هو من أجمل الأفلام التي أتيح لي أن أشاهدها في الأعوام الأخيرة؟ إن لجنة تحكيم «الوسام الذهبي» قد منحته أرفع مكافأة: لكن هذا العمل يصبح شهادة غريبة على «غربية» الفيلم ويساهم في تحويل تاركوفسكي الي بورجوازي صغير مشبوه، إذا كان اليسار الإيطالي ينظر إليه في الوقت نفسه بعين غير راضية. والحق أن مثل هذه الأحكام المتشككة تسلم، بدون مبرر واقعي، إلى طبقاتنا المتوسطة فيلماً عميقاً في روسيته وثوريته يعبر بصورة نموذجية عن حساسية الأجيال السوفياتية الفتية. لقد رأيته، من جهتي أنا، في موسكو، في عرض خاص، ثم في عرض عام مع متفرجين من الشباب، وفهمت ما يمثله بالنسبة إلى هؤلاء الفتيان الذين لم يتجاوزوا العشرين من العمر، الوارثين للثورة، والذين لايشككون فيها لحظة واحدة ويأخذون على عاتقهم باعتزاز مهمة متابعتها: واني لأوكد لك أنني لم أجد في استحسانهم للفيلم أي شيء يمكن وصفه بأنه رد فعل «بورجوازيين صغار». غني عن القول ان الناقد حر في إبداء جميع التحفظات بصدد عمل يتوجب عليه أن يقيّمه. لكن أمن العدل إبداء هذا القدر من الريبة إزاء فيلم استأثر – وما يزال – في الاتحاد السوفياتي بمناقشات متحمسة؟ أمن العدل الانتقاد، بدون أخذ هذه المناقشات ولا دلالتها العميقة بعين الاعتبار، كما لو أن «طفولة ايفان» ليس إلا مثالاً عن الانتاج الجاري في الاتحاد السوفياتي؟ انني أُعرفك بما فيه الكفاية، ياعزيزي أليكاتا، لأعلم أنك لا تشاطر نقادك رؤيتهم التبسيطية. ولما كان تقديري لهم صادقاً حقاً، فإنني أسألك أن تطلعم على هذه الرسالة التي قد يتسنى لها – على الأقل – أن تفتح من جديد المناقشة قبل فوات الأوان.

لقد تكلم البعض عن نزعة تقليدية، وفي الوقت نفسه عن تعبيرية ورمزية بالية. فاسمح لي بالقول إن هذه المعايير الشكلية هي نفسها بالية. صحيح أن الرمزية تسعي الى الاختباء لدي فيلليني ولدي انطونيوني لكن النتيجة الوحيدة لسعيها هذا هي أنها تزداد سطوعاً. ولقد كان من الواجب أن نتكلم هنا عن الوظيفة الرمزية لأي أثر كان مهما كان مغالياً في النزعة الواقعية لكن ليس لدينا

متسع من الوقت. وبالأصل، ، إن ما أراد النقاد ان يلوموا عليه تاركوفسكي انما هو بالأحرى طبيعة رمزيته: أما أن تكون رموزه تعبيريه أو سيريالية، فهذا ما لا أستطيع أن اقبل به! أولاً لأننا نلقي هنا التهمة التي توجهها حتى في الاتحاد السوفياتي، نزعة اكاديمية معينة هي في سبيلها إلى الزوال، الي المخرج الشاب. ففي نظر بعض النقاد هناك، وفي نظر خير نقادكم هنا، يبدو أن تاركوفسكي قد يمثل بسرعة الطرائق البالية في الغرب، وانه يطبقها دونما تمييز. أنهم يلومونه على أحلام إيفان: «أحلام! لقد كففنا، نحن في الغرب، منذ زمن بعيد، عن استخدام الأحلام! ان تاركوفسكي متأخر: فمثل هذه الطريقة كانت صالحة في فترة ما بين الحربين!». ذلكم هو ما تكتبه أقلام مأذونة.

لكن تاركوفسكي في الثامنة والعشرين من العمر (لقد قال لي ذلك بنفسه، وليس في الثلاثين كما كتبت بعض الصحف)، وكان على ثقه من أنه لا يعرف السينما الغربية تقريباً. ان ثقافته هي بالأساس وبالضرورة سوفياتية. وهو لن يربح شيئاً، بل سيخسر كل شيء، إذا أراد أن يشتق من الطرائق البورجوازية«معالجة» تنبع من الفيلم نفسه ومن المادة التي عليه أن يعالجها. ان إيفان مجنون، مسخ، انه بطل صغير. وفي الحقيقة انه اكثر ضحايا الحرب براءة وتأثيراً في النفس: فهذا الطفل، الذي لا نستطيع أن نمنع أنفسنا من الشعور نحوه بالحب، قد صنعه العنف، فاستبطنه. لقد قتله النازيون عندما قتلوا أمه وذبحوا سكان قريته. ومع ذلك فإنه حي. لكن في مكان آخر، في تلك اللحظة القاضية التي رأي فيها قريبة يسقط. لقد رأيت، أنا نفسي، بعضاً من الشبان الجزائريين المهلوسين الذين نحتتهم المجازر على صورتها. فبالنسبة إليهم لم يكن هناك أي فرق بين كابوس الهجود والكوابيس الليلية. كانوا قد قتلوا، فهم يريدون ان يقتلوا وان يُقتلوا. لقد كانت استماتتهم البطولية حقداً وهرباً من قلق لا يطاق قبل كل شيء. كانوا، إذا قاتلوا، يهربون من البشاعة إلى المعركة. وكانوا، إذا ما جردهم الليل من سلاحهم وعادوا في سباتهم إلى حنان عمرهم، يشهدون ولادة البشاعة مجدداً ويحيون من جديد الذكرى التي يريدون سلوانها. هكذا هو إيفان. واعتقد أن علينا ان نثني على تاركوفسكي لأنه أظهر لنا، بأحسن ما يمكن، كيف أنه لا فرق، بالنسبة إلى هذا الطفل التائق إلى الانتحار، بين الليل والنهار. وعلى كل الأحوال، أنه لا يعيش معنا، ان ثمة تطابقاً وثيقاً عنده بين الأعمال والهلوسات. لنرَ الى العلاقات التي حافظ عليها مع الراشدين: كان يعيش وسط العساكر، فيأويه ضباط – أناس شجعان طيبون لكن «طبيعيون» لا تقض مضاجعهم طفولة مأساوية –

ويهتمون به، ويمحضونه حبهم، ويريدون بأي ثمن ان يعيدوه إلى «الحالة السوية» وان يرسلوه إلى المؤخرة، إلى المدرسة، كان الطفل يستطيع، ظاهرياً، كما في أقصوصة شولوخوف، ان يجد بينهم أباً يحل محل الأب الذي فقده. لكن فات الأوان: إنه لم يعد بحاجه حتى إلى الأهل. وإن ما هو أعمق أيضاً من هذا الحرمان شناعة المجزرة التي رآها، تلك الشناعة التي حكمت عليه بالعزلة والوحدة. وينظر الضباط في النهاية إلى الطفل بمزيج من الحنو والذهول والريبة المؤلمة: فهم يرون فيه ذلك المسخ الأمثل، الجميل للغاية والكريه تقريباً، الذي جذرّه العدو، والذي لا يؤكد نفسه إلا في حوافز إجرامية (السكين على سبيل المثال)، والذي لا يستطيع ان يقطع أواصر الحرب والموت، والذي هو بحاجه الآن إلى ذلك العالم المنكوب ليحيا، والذي يتحرر من الخوف وسط المعركة، والذي سيفترسه القلق في المؤخرة. إن الضحية الصغيرة تعرف ما هي بحاجه إليه: الحرب – التي خلقتها – والدم والانتقام. ومع ذلك فإن الضابطين الاثنين يحبانه. أما هو فكل ما يمكن قوله هو انه لا يبغضهما. ان الحب بالنسبة إليه طريق سُدت إلى الأبد. وليس في كوابيسه ولا هلوساته شيء من المجانية. انهاليست مشاهد من البسالة ولا حتي سبراً لأغوار «ذاتية» الطفل: فهي تظل موضوعية تماماً، ونظل نحن نرى ايفان من الخارج، تماماً كما في المشاهد «الواقعية». والحقيقة ان العالم بأسره، بالنسبة إلى هذا الطفل، هلوسة، وان هذا الطفل نفسه، المسخ والشهيد، هو في هذا العالم هلوسة بالنسبة إلى الآخرين. ولهذا يدخلنا القسم الأول من الفيلم بمهارة في العالم الحقيقي والكاذب الذي هو عالم الطفل والحرب، واصفاً لنا كل شيء بدءاً من جري الطفل الواقعي عبر الغابة حتي موت أمه الكاذب (لقد ماتت حقاً، لكن الحدث – الذي لن نعرفه أبداً لأنه مدفون في أعماق الأعماق– كان مختلفاً: فهو لا يعود أبداً إلى السطح إلا عبر مشاهد مسجلة تخفف قليلاً من عريه الفظيع). أجنون؟ أواقع؟ كلا الشيئين معاً ففي الحرب يكون الجنود جميعهم مجانين. وهذا المسخ الطفل شهادة موضوعية على جنونهم لأنه أكثرهم جنوناً. إذن ليست المسألة لا مسألة تعبيرية ولا رمزية، إنما هي طريقة معينة في السرد يتطلبها الموضوع بالذات، ويسميها الشاعر الشاب فوزنيسنسكي «السيريالية الاشتراكية».

إن فهم معنى الفكرة بالذات كان يقتضي استيعاب نيات المؤلف على نحو اعمق: الحرب تقتل من يصنعها، حتى ولو بقى على قيد الحياة من بعدها، وبمعنى أعمق أيضاً: ان التاريخ، بحركة واحدة وحيدة، يطالب بأبطاله ويخلقهم ويدمرهم إذ يجعلهم غير قادرين على الحياة بدون ألم في المجتمع الذي ساهموا في صنعه.

لقد أثنى النقاد على فيلم «رجل المقاومة» في الوقت الذي نظروا فيه بعين الريبة إلى «طفولة إيفان». وقد وجهت التقاريظ إلى مؤلفي الفيلم الأول، الذي يستحقها بالاصل، لأنهم اعادوا إدخال التعقيد في البطل الايجابي. وهذا صحيح: فقد نسبوا إليه عيوباً – حب الكذب على سبيل المثال. واشاروا في الوقت نفسه الي اخلاصه للقضية التي يدافع عنها وإلى ما فيه من نزعة اصيلة من «إنية الذات». لكني، من جهتي لا أجد في هذا شيئاً جديداً حقاً. ذلك ان الافلام الجيدة التي قدمتها لنا الواقعية الاشتراكية قد صورت لنا دوماً بالرغم من كل شيء، ابطالاً معقدين، فيهم تلوين وغني، وتغنت بجدارتهم مع اشارتها في الوقت نفسه إلى بعض نقاط ضعفهم. والحق أن المشكلة ليست الموازنة بين رذائل البطل وفضائله وتحديد مقاديرها، بل طرح البطولة نفسها على بساط البحث. لا لرفضها، بل لفهمها. و «طفولة ايفان» يسلط الضوء في آن واحد على ضرورة هذه البطولة وعلى التباسها، فالطفل لا يملك فضائل صغيرة ولا يشكو من نقاط ضعف صغيرة: انه جذرياً ما صنع التاريخ به. لقد ألقى به رغماً عنه في الحرب، فهو بأسره مصنوع من قبل الحرب. لكنه إذا كان يخيف الجنود الذين يحيطون به، فهذا لأنه لن يستطيع أبداً أن يعيش في السلم. إن العنف الذي فيه، والذي ولد من القلق والفظاعة، يشد من عضده، يساعده على الحياة، ويدفع به إلى المطالبة بمهام استكشافيه خطرة. لكن إلام سيؤول بعد الحرب؟ إذا قيضت له الحياة، فإن الحمم البركانية المتأججة الكامنة فيه لن تبرد أبداً. أفلا يوجد هنا، بالمعنى الدقيق للكلمة، نقد هام للبطل الايجابي؟ فالفيلم يظهر لنا هذا البطل على حقيقته، متألماً وعظيماً، ويرينا المنابع المأساوية أو الجنائزية لقوته، ويكشف لنا عن أن نتاج الحرب هذا، المتلائم كل التلاؤم من المجتمع الحربي، محكوم عليه من هنا بالذات بأن يصبح غير قادر على الحياة اجتماعياً في عالم السلم. هكذا يصنع التاريخ البشر: انه يختارهم، يمتطي صهوتهم، ويجعلهم ينفقون تحته. ووسط رجال السلم، الذين يرتضون الموت من أجل السلم ويحاربون من أجل السلم، يحارب هذا الطفل المحراب والمجنون من أجل الحرب، وانما لهذا علي وجه التحديد يحيا في وحدة لا تطاق بين العساكر الذين يحبونه.

بيد أنه لا يعدو ان يكون أكثر من طفل. إن هذه الروح المحزونة تحتفظ بحنو الطفولة، لكنها ما عادت تستشعره، وما عادت قادرة على الأخص على التعبير عنه. أما إذا استسلم الطفل لذلك الحنو في أحلامه، وراح يحلم من خلال سلوان الأعمال اليومية العذب، فيمكننا أن نكون على ثقة من ان هذه الاحلام ستتحول حتماً إلى كوابيس. إن صور السعادة اللامتناهية البساطة تخيفنا

هي نفسها في الختام: فنحن نعرف النهاية. ومع ذلك فإن ذلك الحنو المكبوت، المحطم، حي في كل لحظة. فلقد اهتم تاركوفسكي بأن يحيط به ايفان: انه العالم، العالم بالرغم من الحرب، بل، وأحياناً، بسبب الحرب (اقصد هنا تلك السيارات الرائعة التي تخترقها قذائف نارية). والحقيقة ان غنائية الفيلم، وسماءه المحروثة، ومياهه المطمئنة، وغاباته التي لا يحصى لها عدد، هي حياة ايفان بالذات، هي الحب، والجذور التي كتب عليه حرمانها، هي ما كانه، ما يزال عليه من دون أن يستطيع تذكرها، ما يراه الآخرون فيه، ومن حواليه، وما يستطيع هو ان يراه. انني لا أعرف شيئاً يثير شجن النفس كذلك المشهد الطويل: عبور النهر، الطويل، الوئيد، الممزق: ان هذه العذوبة الكئيبة الرهيبة قد تسربت إلى الضباط الذين يرافقونه بالرغم من قلقهم وشكوكهم (أمن العدل تعريض طفل إلى كل هذه المخاطر؟). لكن الطفل، المتسلط عليه وسواس الموت، لا يلحظ شيئاً، ويثب إلى الأرض، ويختفي: لقد ذهب باتجاه العدو. ويستدير الزورق نحو الضفة الأخرى. ويخيم الصمت وسط النهر: لقد سكت المدفع. ويقول احد العسكريين للآخر: «هذا الصمت إن هو إلا الحرب . .».

وفي تلك اللحظة بالضبط ينفجر الصمت: هتاف وصراخ: انه السلم، وجنّ جنون الجنود السوفياتيين من الفرح واجتاحوا مستشارية برلين وارتقوا السلالم جرياً. ويجد أحد الضابطين – هل مات الآخر؟ – في أحد المخابيء بعض السجلات. لقد كان الرايخ الثالث بيروقراطياً: أن لكل مشنوق صورة وأسماً على قائمة. ويرى الضابط الشاب في أحد السجلات صورة ايفان يشنق في الثانية عشرة من العمر. ووسط فرح أمة دفعت غالياً ثمن حقها في متابع بناء الاشتراكية، يمثل – بين كثير غيره – هذا الثقب الأسود، لسعة الإبرة العضالة هذه: موت طفل في الحقد واليأس. انه ما من شيء سيعوض عن هذا الموت، ولا حتى الشيوعية المستقبلة. لا شيء: إن الفيلم يظهرلنا هنا، دونما وساطة، الفرح الجماعي وتلك النكبة الشخصية المتواضعة. لا شيء، حتى ولا أم تجمع في شخصها بين الألم والاعتزاز: ميتة عقيمة. ان مجتمع البشر يتقدم نحو أهدافه، والأحياء سيحققون هذه الغايات بقواهم الذاتية، ومع ذلك فإن هذا الميت الصغير، هذه القشة الزهيدة التي كنسها التاريخ، تظل أشبه بسؤال بلا جواب، لا يلحق الأذى بأحد، لكنه يظهر لنا كل شيء تحت ضوء جديد: ان التاريخ مأساوي. كان هيغل يقول ذلك. وكذلك ماركس، الذي كان يضيف بأنه يتقدم دوماً من اسوأ جوانبه. لكننا في الآونة الأخيرة لم نعد نقول ذلك تقريباً، إنما كنا نلح على التقدم متناسين الخسائر التي لا يمكن أن يعوضها

شيء، ولقد جاء فيلم «طفولة ايفان» ليذكرنا بهذا كله بصورة نفاذه، عذبه، انفجارية، طفل يموت. وانها لتكاد تكون «نهاية سعيدة»، في الوقت الذي ما كان فيه بوسعه أن يبقى على قيد الحياة. واعتقد، بمعنى ما، أن المؤلف، ذلك الشاب الصغير السن، قد أراد أن يتكلم عن نفسه وجيله. لا لأن أولئك الرواد القساة والمعتزين بأنفسهم قد ماتوا. بل على العكس تماماً، لكن لأن طفولتهم حطمتها الحرب ونتائجها. ولقد كان بودي لو أقول: هي ذي «الأربعمائة ضربة[1]» السوفياتية، لكن لكي أظهر الفروق على نحو أوضح. طفل يعيش في تمزق بسبب أهله: تلكم هي التراجيديا – الكوميديا البورجوازية. آلاف من الأطفال قضت عليهم الحرب وهم أحياء: تلكم هي إحدى التراجيديات السوفياتية.

وبهذا المعنى يبدو لنا الفيلم روسياً نموذجياً، والتكنيك روسي بالتأكيد، بالرغم من أنه مبتكر. ونحن، في الغرب، نعرف كيف نقدر الايقاع السريع والتشنجي لغودار[2]، وبطء انطونيوني الهيولي. لكن الشيء الجديد هو أن نرى هاتين السرعتين لدى مخرج لا يتتبع خطى أحد هذين المخرجين، مخرج أراد أن يعيش زمن الحرب في بطئه الذي لا يطاق، وأن يقفز، في الفيلم نفسه، من عصر إلى آخر بسرعة التاريخ التشنجية (أفكر بوجه خاص بالتضاد المدهش بين مشهدي النهر والرايخستاغ)، من غير أن يطور الحبكة، تاركاً الشخصيات للحظة معينة من حياتها، ليرجع إليها في لحظة أخرى، أو في لحظة موتها. لكن ليس هذا التعارض في الايقاعات هو الذي يعطي الفيلم طابعه النوعي المميز من وجهة النظر الاجتماعية. فتلك اللحظات من اليأس التي تدمر الانسان، قد عشناها نحن أيضاً في العصر نفسه وإن بعدد أقل. (انني لأذكر طفلاً في سن ايفان علم عام ١٩٤٥ بموت أبيه وأمه في غرفة الغاز وبترميدهما، فصب على فراشه وقوداً، واضجع فوقه، وأضرم النار فيه، وأحرق نفسه حياً). لكننا لم نملك لا الجدارة ولا الفرصة لننطلق في بناء عمل عظيم. وكثيراً ما عرفنا الشر. لكننالم نعرف قط الشر الجذري في قلب الخير بالذات، وفي اللحظة التي يدخل فيها في صراع مع الخير نفسه. وهذا ما يأخذ بألبابنا هنا:

---

(١) فيلم فرنسي مشهور من اخراج فرنسوا تريفو، بطله طفل تدفع به حياة والدين البورجوازية إلى الجريمة والتشرد . . والانتحار.

(٢) جان لوك غودار: من كبار المخرجين السينمائيين الفرنسيين.

بديهي إن ما من سوفياتي يستطيع أن يقول في نفسه أنه مسؤول عن موت ايفان : فالمجرمون الوحيدون هم النازيون . لكن ليست المشكلة هنا: فمن حيث أتى الشر ، فإنه عندما يخترق الخير بلسعات حمته التي لا يحصى لها عدد ، يكشف النقاب عن الحقيقة المأساوية للأنسان والتقدم التاريخي . وهل من بلد مهيأ للتعبيرعن ذلك كالاتحاد السوفياتي ، البلد الوحيد الكبير الذي فيه لكلمة التقدم معنى؟ وبالطبع لا مجال لنستنتج من ذلك أي مذهب تشاؤمي كان . ولا أي مذهب متفائل سهل . إنما فقط إرادة الكفاح دون أن يغيب عن الانظار الثمن الذي لا مناص من دفعه . انني أعلم ، يا عزيزي أليكاتا ، أنك تعرف خيراً مني الشقاء والعرق ، وغالباً الدم ، الذي يكلفه أبسط تغيير يراد إدخاله على المجتمع . واني لواثق انك تقدر بقدر ما أقدر هذا الفيلم عن خسائر التاريخ الجافة . والتقدير الذي اكنه لنقاد «اليونيتا» يحثني على أن أطلب منك اطلاعهم على هذه الرسالة . وسأكون سعيداً إذا ما أتاحت هذه الملاحظات القليلة الفرصة للرد على ولفتح النقاش من جديد حول «ايفان» . ان مكافأة تاركوفسكي الحقيقية يجب ألا تكون «الوسام الذهبي» ، بل يجب أن تكون الاهتمام ، وإن الجدال ، الذي سيثيره فيلمه لدى أولئك الذين يناضلون معاً من أجل تحرير الانسان وضد الحرب .

مع كل صداقتي

«الآداب الفرنسية» – العدد ١٠٠٩ – ٢٦

كانون الاول – ١ كانون الثاني ١٩٦٤

أندريه روبلوف

٢

سمير فريد (مصر)

اندريه روبلوف

ولد أندريه روبلوف في أواخر القرن الرابع عشر، وعاش إلى أوائل القرن الخامس عشر، وكان روبلوف راهبا تعلم على يد دانيال الأسود، وعمل في فلاديمير ونوفجورود وموسكو. وقد حظى فترة طويلة باحترام السلطات التي منحته لقب «فنان الكنيسة والدولة»، ولكنه سرعان ما اصطدم مع الكنيسة وهي القوة الفكرية الفعلية في ذلك الوقت، ومع الدولة في زمن كانت فيه روسيا تعاني من الاضطرابات الداخلية والغزوات التترية. وعن ابداع روبلوف قال تاركوفسكي «لقد عمل روبلوف حسب الطريقة الكنسية في اطارات الفن الأيقوني وتقاليده وحدوده الضيقة، ولم يحمل إلى هذا الفن عناصر من الرسم غير الديني مثل فناني أوائل عصر النهضة في إيطاليا، ولكنه استطاع ضمن هذه الإطارات أن يتجاوز عصره كثيراً من الناحية الفكرية، وان يخلق للشعب مثلاً أعلى للتجانس والتناسق والوحدة والاخوة. لقد كان يفكر دائما في المستقبل، ومن هنا عبقريته. انه علي النقيض من فيوفان مثلا، فعلى حين كان فيوفان لا يري في الانسان إلا تجسيدا للعيوب والخطايا، ولا يرى في الأله إلا تعبيراً عن القمع والانتقام، كان روبلوف يضع الانسان في المقام الأول، ويبحث فيه عن الأله. لقد كان روبلوف يقول إن الإنسان هو كوخ الله الصغير».

وأثناء كتابة السيناريو لفيلم «أشواق أندريه» قال تاركوفسكي «إن الفنان هو شرف المجتمع والمعبر عن خياله وعن موهبته»، وهذا هو موضوع فيلم «أشواق أندريه» عن حياة الرسام الروسي العبقري أندريه روبلوف». وقال كونتشالوفسكي «يشغلني عالم الإنسان الداخلي، وقد سعيت أنا وتاركوفسكي في «أشواق أندريه» الى الكشف عن العالم الداخلي للفنان الروسي وأشواقه وآماله. إن أحداث الفيلم تدور في القرن الخامس عشر، ولكننا نعمل كل ما في وسعنا لكي يرى المتفرج الفيلم بعيون الزمن الحاضر.

وأثناء التصوير قال تاركوفسكي «ان القضية الرئيسية في هذا الفيلم هي قضية الرسام الفنان الإنسان الذي يقف في قلب ساحة النضال والعواطف والأفكار في عصره، ويكشف عن ضمير المجتمع ووجدانه. وهناك أيضا علاقة الفنان بالشعب والسلطات وبزملائه الفنانين.

إننا من خلال روبلوف كمثال نريد أن نصور عملية ادراك العالم من قبل الفنان، وكيف تساعده التجربة الواقعية العاطفية المؤثرة على تحديد موقفه من العالم، ومن نفسه».

وقال تاركوفسكي «ان قلة المعلومات عن حياة روبلوف منحتنا قدراً من الحرية، ولذلك وضعنا أنا وكونتشالوفسكي في سيرة حياته التي ألفناها مفهومنا للفن، وأراءنا عنه. لقد نظرنا إليه من القرن العشرين، ومن خلال مواقفنا الفلسفية، وليس في ذلك أي قدر من التلفيق أو الاصطناع، فإبداع روبلوف الذي سبق عصره على نحو لا يصدق هو الذي مكننا من التعبير عن أفكاره التي تتجاوب مع عصرنا الحالي من بعض النواحي».

واستطرد فنان السينما السوفيتي يقول: وكل هذه الأحاديث منشورة في مجلة الفيلم السوفيتي «يتكون فيلمنا من عشر أقاصيص يربط بينها الموضوع الداخلي، وتشكل صفحات من حياة روبلوف، وتاريخ نموه الداخلي، وفلسفته، وتبلور طباعة الخارقة وشجاعته. لقد نشأ أحساسنا بالزمن أنا وكونتشالوفسكي من خلال الابداع الشفوي الشعبي والأبحاث وكتب التاريخ، وكذلك من زيارة الأماكن التي ترتبط بحياة الفنان العظيم وأبداعه، ومن استشارة المؤرخين ونقاد الفن. إن روبلوف التاريخي الواقعي قد يكون مختلفا عن الصورة التي رسمناها له، ولكنه في فيلمنا لا يفعل شيئاً لم يكن يستطيع أن يفعله بالفعل».

وعن الممثل أناتولي سولو نيتسين الذي قام بدور روبلوف قال تاركوفسكي «لقد بحث سولونتسين طويلا، وتعلم كثيراً قبل أن يدخل عالم التمثيل السينمائي لأول مرة في هذا الفيلم، وذلك بعد خبرته في عالم المسرح. وقد كان أعقد ما في أداء دور روبلوف تجنب الأساليب التقليدية، وأظن أنه قد نجح في ذلك، لقد حاولنا أن نبني الدور بحيث يعبر عن حياة الإنسان المعاصر ولهذا مثلا يخلو كلام روبلوف من الألفاظ المهجورة التي كانت تستخدم في العصور الوسطى، ورغم أن السمات الخارجية لسولونتسين غير حادة إلا أنها تشدنا إلى عالم سري: داخلي ومدهش. **لقد نجح سولونتسين في العثور على المنهج الملائم للتعبير عن المبدأ الذي نؤمن به وهو:**

أن ننظر إلى الماضي من خلال الإنسان المعاصر».

رؤية تاركوفسكي

من خلال أفلامه الثلاثة «طفولة إيفان» و «أندريه روبلوف» و «سولاريس» يتكشف لنا عالم كامل تتحول فيه اللغة السينمائية من لغة للسرد القصصي إلى لغة للفلسفة، وتلك هي الاضافة

التي تجعل من تاركوفسكي أعظم فنان سينمائي سوفيتي منذ ايزنشتين .

وفلسفة تاركوفسكي فلسفة مادية تقوم على أسس المادية التاريخية ، ولكن الفنان لا يقف عند الحدود الجامدة للفلسفة وأنما يتجاوزها مهموما بمشاكل الإنسان ، وقضاياه الكبرى . **فإذا كان «طفولة إيفان» هو ملحمة الإنسان والحرب ، فان «أندريه روبلوف» هو ملحمة الإنسان والمطلق ، و «سولاريس» هو ملحمة الانسان والعلم** ، والمستقبل في ظل السيطرة على الفضاء ، ومحاولة اكتشاف أبعاد الكون الكبير .

وعندما نقول إن أفلام تاركوفسكي هي ملاحم لا نعني الملحمة بمفهومها الكلاسيكي الذي لم يتحقق منذ نهاية عصر الملاحم اليونانية القديمة ، وإنما نعني أن تاركوفسكي يتناول في أفلامه قضايا انسانية كلية ، ويعبر عن وجهة نظره فيها من حيث هي قضايا كلية ، ولم تكن الملحمة في يوم ما شكلا ، وانما رؤية فكرية . وعندما نقول إن «أندريه روبلوف» هو ملحمة الانسان والمطلق لا نعني المطلق الميتافيزيقي ، وانما المطلق الميتافيزيقي بالاضافة إلى نسبية الواقع التاريخي . قال سارتر في «ما الأدب» ترجمة د. محمد غنيمي هلال «بما أن الظروف ألجأتنا إلى اكتشاف الضغط التاريخي كما اكتشف «تورتشلي الضغط الجوي ، ورمت بنا قسوة الزمن في هذه القطيعة ، حيث يمكن للمرء أن يرى حالتنا الانسانية حتى حالات تطرفها وجانبها الأحمق المحال وليل جهلها ، كان علينا واجب ربما لن يتوافر لنا من القوة ما يعيننا على أدائه (وليست هذه أول مرة يفوت على عصر من العصور فنه وفلسفته لأنه أعوزته الموهبة) وهذا الواجب هو الجمع بين المطلق الميتافيزيقي ونسبية الواقع التاريخ ، والتوفيق بينهما ، وهو ما أسميه عاجزا عن تسمية أفضل – بأدب الظروف الكبيرة» . ويمكننا القول إن سينما تاركوفسكي من سينما الظروف الكبيرة .

إن تاركوفسكي سواء في تأمله للانسان والحرب ، أو للانسان والمطلق ، أو للانسان والعلم ، لا يحلق بعيداً عن الواقع كما هو إحلال عند المفكرين التجريديين المثاليين ، وانما ينطلق من الواقع السوفيتي أثناء الحرب العالمية الثانية في «طفولة إيفان» ومن الواقع الروسي في العصور الوسطى في «أندريه روبلوف» وواقع التقدم العلمي في «سولاريس» .

وكما أتاحت العصور الوسطى لفنان السينما التشيكوسلوفاكي فرانتشك فلاشيل أن يحاول إعادة اكتشاف الإنسان من خلال ملحمته الكبرى «ماركيتا لازاروفا» كانت العصور الوسطى

أيضا هي الزمن الذي قدم لتاركوفسكي الواقع التاريخ الذي يحقق من خلاله الجمع بين المطلق الميتافيزيقي ونسبية الواقع التاريخي على حد تعبير سارتر، لقد اختار تاركوفسكي من العصور الوسطى حياة فنان الأيقونات الأشهر أندريه روبلوف (١٣٦٠ - ١٤٣٠) ومن خلال هذه الحياة قدم لوحة كاملة من النصف الأول من القرن الخامس عشر في تاريخ روسيا حيث سادت الاضطرابات الاجتماعية، وتعرضت الدولة الدينية إلى الغزوات التترية. كما طرح قضايا الانسان والمطلق، من الدين إلى الفن، وموقف الفنان في عصره.

إن تفسير تاركوفسكي للدين في هذا الفيلم ينطلق من أسس المادية التاريخية ففيه يرى أن الانسان هو كما قال أندريه روبلوف «كوخ الله الصغير»، أي أنه التعبير عن ارادة الله على الأرض، وقوته من قوتها، أما الفنان فهو الموهبة التي تؤكد ذلك، كما يتضح من المقارنة بين أندريه وزميله كيريل الذي لايمتلك موهبته وفي نجاح بوريسكا في صنع الناقوس رغم أن والده لم يعلمه شيئاً كما قال لفرسان الأمير، وكلاهما - الدين والفن - يجب أن يكونا من أجل الانسان، يقول فيوفان أنه يعمل من أجل الخالق وليس من أجل الناس، ويدلل على قوله بأنهم كانوا سيصلبون يسوع لو عاد إلى الأرض مرة أخرى، فيرد عليه أندريه بأن يهوذا قد خانه وأنكره بطرس والكل ولكنهم ندموا بعد ذلك، ويحدد «إن علينا أن نعمل من أجل الناس، يجب أن نذكرهم أنهم بشر، وأنهم روس». وعندما يطلب الأمير من روبلوف أن يرسم لوحة يوم الحساب كما كانوا يتصورون يوم الحساب في العصور الوسطى يرفض روبلوف قائلاً إنه لا يريد أن يخيف الناس، ويرسم الشياطين التي يتصاعد الدخان من أنوفها، ويعترض عليه أستاذه دانييل متسائلا ولكنه يوم الحساب، ولكن روبلوف يصر على موقفه، ويقول لأستاذه إنك لاتفهمني.

وبعد أن يضع تاركوفسكي على الشاشة كل أثقال الانسانية، ويوجع بها روح جمهوره، ويثير عقله في نفس الوقت على نحو فذ. ومن خلال آلام الانسان الجائع المحروم الذي يصلب كل يوم، وبشاعة الغزو التتري، ورغم هول الحياة التي عاشها روبلوف، والتي ألزمته الصمت وجعلته يتوقف عن الابداع، والتي تبلغ ذروتها مع خروج امرأته الخرساء مع التتار وهي أقرب إلى القرود منها إلى البشر، وفي خضم العنف والدم، ومن بين أشلاء الضحايا في كل مكان.

يستجمع تاركوفسكي كل إيمانه بالإنسان ويقدم مشهداً من أروع المشاهد في تاريخ السينما قاطبة، وهو مشهد الناقوس الذي ينتهي روبلوف يتحدث من جديد، ويقرر أن يواصل رسالته حتى الموت.

البناء الدرامي

لايقدم الفيلم سيرة حياة الفنان، ولا يتابع نمو حكاية ما، وإنما يلتحم البناء الدرامي مع رؤية تاركوفسكي التحاما عضوياً كاملاً، حيث نرى هذا البناء الذي أبدعه مع أندريه كونتشالوفسكي يتكون من افتتاحية وسبعة فصول وخاتمة، وليس هناك ما يربط بين هذه الفصول غير شخصية الفنان وروح العصر الذي يعيش فيه. لقد اختار تاركوفسكي من حياة روبلوف اللحظات التي تعبر عن رؤيته، وساعده على استخدام هذه الحياة قلة المعلومات المتوفرة عنها. ومن هذه الانتقالات التي تحكمها الضرورة الفكرية، وليست ضرورة السرد التقليدية تأتي صعوبة متابعة الفيلم.

يقال إن رجلا حاول يوما أن يطير في السماء، وقال إنه «طائر»، ومن واقع هذه الخرافة استوحى تاركوفسكي افتتاحية فيلمه ليقدم أنشودة عن الطبيعة الروسية كما تبدو من وجهة نظر «طائر الله» وهو يطير ثم يسقط. وقد عبرت هذه الافتتاحية أيضا عن حرية الروح الانسانية غير المحدودة، وايمان تاركوفسكي بقدرات الإنسان التي يعود فيؤكدها في الفصل السابع، ثم في الخاتمة التي تصور أعمال أندرية روبلوف بالألوان، وتعتبر أنشودة الفن بعد أنشودة الطبيعة.

والفصول السبعة التي يتكون منها الفيلم تبدأ عام ١٤٠٠ وتنتهي عام ١٤٢٣، أى أنها تبدأ والفنان في ذروة شبابه. ويعبر كل فصل منها عن مرحلة مختلفة في تاريخ العصر، ولحظة مختلفة في تاريخ العصر، ولحظة مختلفة في حياة الفنان، وزاوية مختلفة من رؤية تاركوفسكي في نفس الوقت، وتتكامل في النهاية تماما. فالفصل الأول (المهرج ١٤٠٠) هو المدخل إلى الحياة الروسية في ذلك العصر، والثاني فيوفان اليونان ١٤٠٥، يقدم أعظم فناني العصر فيوفان والعلاقة بين روبلوف وأستاذه دانييل وزميله كيريل. والثالث (وطبقا لرلمبة أندرية ١٤٠٦، يقدم العلاقة بين فيوفان وروبلوف بعد أن ذهب إلى موسكو للعمل معه، ثم شجاعة روبلوف الروحية متجسدة في اقتحامه حياة إحدى القبائل الوثنية، والرابع (يوم الحساب ١٤٠٨ يعبر عن موقف

روبلوف من الكنيسة ورؤيته الانسانية، ويحدد بداية لقاءه بالمرأة الخرساء التي شاركته لحظة من لحظات الأسي. والخامس (الغزو ١٤٠٨) يعبر عن الغزو التتري وخيانة الأمراء الذين تعاونوا مع التتار في صراعهم على العرش، وينتهي بقراره اعتزال الرسم، والسادس (السكون ١٤١٢) يعبر عن الأعوام التي عاشها في الصمت، وفجيعته في المرأة الخرساء التي بصقت على وجهه وذهبت مع أحد التتار وقد تحولت إلى حيوان آدمي وفي الفصل السابع والأخير (الناقوس ١٩٢٣) يقدم بوريسكا ابن الحداد نيكولا الذي نجا من وباء قتل الجميع، والذي يتمكن من صنع ناقوس ضخم يسترد به أندريه روبلوف الأمل، ونرى في النهاية نفس المرأة ترتدي ملابس بيضاء وتقود حصانا أسود بين الناس، ثم نراها مرة أخرى تمضي على حافة النهر.

وفي داخل هذه الفصول يستخدم تاركوفسكي وكونتشالوفسكي العودة إلى الماضي من خلال مونولوجات داخلية، وفي الحوار الذي يدور بين فيوفان وروبلوف أول مرة يتجسد حديث روبلوف عن آلام الشعب الروسي الي مشهد كامل يستمر عليه الحوار بينهما، وفي الحوار الثاني بينهما وهو حوار بين روبلوف وبين روح فيوفان يتجسد فيوفان بين بقايا الجدران المحترقة بعد الغزو، وسواء في المونولجات الداخلية، أم في المشهد الذي يجسد حديث روبلوف إلى فيوفان، كان الخروج من الزمن الحاضر له مبرراته الدرامية الكامل، ووظيفته في التعبير عن رؤية تاركوفسكي، وهناك مونولوج واحد لم يخرج منه تاركوفسكي الى الماضي هو مونولوج كيريل في الفصل الثاني، وكان فيه يناقش نفسه قبل أن يهجر الدير، وقد جعله تفوق روبلوف عليه أقرب إلى الجنون.

أما المونولوج الأول فهو مونولوج روبلوف في الفصل الرابع حين يختلف مع أستاذه دانييل حول لوحة يوم الحساب، ويتذكر عمله في قصر الأمير، ثم مساعد الأمير ستيبان وهو يفقأ عيون النقاشين مع رجاله حتى لا يتمكنوا من صنع قصر آخر غير قصره، أما المونولوج الثاني فهو مونولوج الأمير ستيبان في الفصل الخامس بعد أن خان بلاده وأرشد التتار إلى الطرق المؤدية الى المدينة طمعا في الحصول على العرش، وفيه نرى الصلح الذي عقده المطران بينه وبين شقيقه، ونرى منه لقطات سريعة بعد ذلك أيضا حين أدرك مدى بشاعة جريمته، وعلى حين كان صوت كل منهما – روبلوف والأمير – يستمر مع العودة إلى الماضي كل في مونولوجه، نجد الصوت يختفي تماما في المونولوج الثالث والأخير في الفيلم وهو مونولوج روبلوف في الفصل السابع حين

يتذكر أستاذه وهو يتطلع إلى بوريسكا أثناء صنع الناقوس . وهذا طبيعي لأن روبلوف في ذلك الوقت لم يكن قد خرج عن صمته الذي لم يعرف تفسيراً له حتى الآن .

إننا نتعرف في الفصل الأول على روبلوف وكيريل ودانييل وهم في طريقهم من دير أندرونيك الذي يعيشون فيه إلى موسكو ، ولكننا ندرك منذ الفصل الثاني مدى الفارق بين علاقة أندريه بكل منهما ، ففي مشهد طويل يتسلل كيريل إلى فيوفان الذي ما أن يراه حتى يسأله هل أنت روبلوف فيرد عليه بالنفي ويقول أنه لا يرى أن روبلوف قد وصل إلى القمة في الفن ، وبقدر ما يبدو احساس كيريل بالنقص أمام روبلوف عندما يطلب من فيوفان أن يرسل إليه رسولاً يطلبه أمام الجميع كشرط لموافقته علي مساعدته ، بقد ما يبدو رفض فيوفان لأية مساومات في الفن عندما يرسل الرسول بالفعل ، ولكن ليطلب أندريه روبلوف ، وأمام الجميع أيضا . أما علاقة روبلوف بدانييل فهي علي النقيض من علاقته بكيريل . انه يدخل عليه في حجرته ليودعه قبل أن يسافر إلى موسكو ، ويقبل يده قائلا والدموع في عينيه: لا أحد لي سواك . . أنني أنظر إلى العالم بعينيك ، وأسمع بأذنيك ، وأعيش بقلبك يا دانييل ، ويبكى الاستاذ بدوره ويعرب عن فخره بتلميذه ، ويدعوه للرحيل ، اذهب إلى موسكو وارسم .

وعلى حين تتبلور شخصية روبلوف في الفصل الثاني ، وندرك مفهومه الإنساني للفن من خلال الحوار الذي يدور بينه وبين فيوفان . والذي يتحدث فيه روبلوف عن الشعب الروسي الذي يصلب كل يوم ، ونرى بالفعل أحد أفراد الشعب يصلب علي الجليد . تتبلور شخصية روبلوف في الفصل الثالث من ناحية أخرى عندما نراه يقتحم حياة إحدى القبائل الوثنية التي تمارس السحر ، ويراهم وهم ينزلون إلى النهر عرايا في الليل ، وعندما ينادي امرأة منهم ترتدي ملابسها وتتقدم إليه ، ولكنه ما أن يبدأ في الحديث معها حتي يقبض عليه ثلاثة رجال ، ويصلبوه في أحد الأكواخ وهم يسخرون منه . وتخلع المرأة ملابسها وتتقدم منه تسأله لماذا تهددنا بالنيران والعذاب فيقول لأنكم عرايا ، وعندما ترد عليه بأن الجميع يمارسون الحب هذه الليلة يقول يجب أن يكون الحب أفلاطونيا ، وتحتضنه المرأة وتقبله ، ولكنه يطلب منها أن تفك وثاقه ، ولا تملك هي الا ان تفعل ، وينطلق روبلوف في الغابة بعيدا ، وفي الصباح يشاهد الرجال وهم يطاردون المرأة حيث تلقى بنفسها في النهر ، وتسبح هرباً منهم ، بعد أن فشل رجلها في الدفاع عنها .

وتستمر علاقة روبلوف بالمرأة في الفصول الثلاث التالية ، ولكن في إطار حب تراجيدي مع

امرأة خرساء تأتي إليه في لحظة من لحظات الأسى أثناء العمل، وتخرج معه إلى المطر تشاركه البكاء، هكذا نراها لأول مرة في نهاية الفصل الرابع، ثم في نهاية الفصل الخامس حيث يقتل روبلوف رجلا حاول الاعتداء عليها أثناء الغزو. وتبقى هي على الأرض وقد أصابها الذعر والهلع تتحسس شعر امرأة ميتة. ولكننا نراها طوال الفصل السادس حين يأتي التتار إلى الدير، ويلوح لها أحدهم بمرآة ويعطيها عباءة طويلة فتذهب معه، وعندما يحاول روبلوف أن يمنعها تبصق في وجهه.

ونحن نعلم من خلال الحوار الذي يدور بين روبلوف وروح فيوفان في نهاية الفصل الخامس أن فيوفان قد مات. وفي بداية الفصل السادس يقول أحد الرهبان ان دانييل قد ذهب إلى الشمال، وربما يكون قد مات أيضا. أما كيريل فيعود إلى الدير ويطلب الغفران من روبلوف، ولكن روبلوف كان غارقا في الصمت فلا يرد عليه، وفي الفصل السابع نرى فجأة وسط جمع من الناس مهرجا رأينا مجموعة من الفرسان تقبض عليه وتحطم آلته الموسيقية في الفصل الأول، وما أن يرى المهرج روبلوف حتى يهجم عليه ويحاول أن يضربه متهما أياه بالتسبب في سجنه عشر سنوات وقطع نصف لسانه، ويستسلم روبلوف، ولكن كيريل يتدخل لانقاذه في اللحظة الأخيرة.

وقد حاول تاركوفسكي أن يلقي الضوء على صمت روبلوف الغامض، وذلك في الحوار الذي يدور بينه وبين روح فيوفان حين يقول «لقد ضحك أحد التتار وقال أنكم ستأكلون بعضكم . . يا للعار . . لن أرسم بعد ذلك أبداً . . الناس لا يحتاجون إلى لوحاتي». وعندما يسأله فيوفان هل تعرف كم مرة أحرقوا لوحاتي يواصل روبلوف «لقد قتلت رجلا روسيا حاول الاعتداء عليها . ليس عندي ما أقول للناس بعد ذلك، ثم يقول روبلوف «روسيا . . روسيا . . انها تصبر على كل شيء وسوف تصبر على كل شيء» . . ويسأل فيوفان هل يستمر هذا الوضع طويلا فيرد عليه الفنان ربما يستمر إلى الأبد، وبعد لحظة صمت يقول لروبلوف : يالبهجة الدنيا، ويسقط الثلج وسط البقايا المحترقة من الأشياء والبشر.

أسلوب الإخراج

وكما يتكون البناء الدرامي لفيلم «أندريه روبلوف» من فصول طويلة ننتقل فيها من فصل إلى آخر بحكم الضرورة الفكرية، وليس تلبية لمتطلبات السرد التقليدية، كذلك الأمر في البناء

الفيلمي الصوتي والبصري. اننا نجد أن كل فصل من هذه الفصول يتكون من عدة مشاهد طويلة، ونجد أن كل مشهد من هذه المشاهد يتكون من عدة لقطات طويلة يعتمد فيها تاركوفسكي على حركة الكاميرا اعتمادا كبيرا، وليس على المونتاج.

ومن خلال اللقطات الطويلة يبدع تاركوفسكي ايقاع فيلمه البطئ، ولا يسرع الايقاع إلا في الإفتتاحية، ويرجع ذلك إلى سرعة الحدث ذاته، وهو تحليق الرجل في السماء، ثم سقوطه السريع. وفي اللقطات الأولى من مونولوج روبلوف الأول في بداية تدافع ذكريات عمله في قصر الأمير، والأطفال الروس الذين يتعبد فيهم، وبالايقاع البطيء، واستخدام الأحجام العامة المتوسطة طوال الفيلم تقريباً استطاع تاركوفسكي أن يخلق المسافة النقدية بين الشاشة، والمتفرج التي تتيح له أن يفكر فيما يراه»، وحتى عندما يستخدم تاركوفسكي حركة الكاميرا نراه لا يهدف إلي عرض التفاصيل المثيرة، ومن الأدلة الواضحة على ذلك مشهد فقء عيون النقاشين في الغابة، وفيه يعمد إلى اللقطات العامة الثابتة التي لا تتحرك فيها الكاميرا، وفي ذلك من أجل المحافظة على تلك المسافة أمام دموية المشهد وعنفه.

إن حركة الكامير عند تاركوفسكي نموذج لحركة الكاميرا التي تخدم التكوين، وتبرز التفاصيل في اللقطات العامة بدلا من المونتاج. كما أنها نموذج للحركة المركبة. وقد تفاعلت مع الشاشة العريضة وخاصة في مشاهد المجاميع مثل مشهد الغزو، و مشهد دق الناقوس، ونتيجة لتوظيفها الدرامي الدقيق لا يشعر المتفرج قط ان التصوير قد تم من طائرة في عديد من لقطات هذه المشاهد وفي مشهد الإفتتاحية.

ومن نماذج هذه اللقطات لقطة خروج كيريل من الدير حيث تتابع الكاميرا الراهب الثائر وهو يعلن سخطه علي الدير ومن فيه وهو يلتفت إليهم ثم تتراجع معه وروبلوف يحاول اللحاق به وتهدئته دون جدوى إلى أن يدخل في صراع عنيف مع كلب أسود يطارده. ولقطة الجحيم على الأرض عندما يتمكن التتار من المدينة وترتفع الكاميرا لتقدم نموذجا للقطات العامة التي تبرز التفاصيل، وأخيرا لقطة رفع الناقوس من الحفرة التي صب فيها حيث تتغنى الكاميرا بالجهد البشري عندما نستعرض مئات البشر الذين يتعاونون في رفع الناقوس. ويصل تكوين المجاميع إلى ذروة نادرة في تاريخ السينما كله.

ولا تتضح براعة تاركوفسكي في التعبير بالتكوين في التكوينات الجماعية فقط، وإنما أيضا

في التكوينات الفردية، ففي المشهد الذي يدور فيه الحوار بين روبلوف وفيوفان يعبر التكوين أيضا، وليس الحوار فقط، عن اختلاف مفهوم كل منهما للفن.

ويستخدم تاركوفسكي الحركة البطيئة مرة واحدة بعد أن يدرك الأمير الخائن مدى بشاعة جريمته، إذ نرى أحداث الغزو من حوله بالحركة البطيئة، تعبيرا عن هذه اللحظة، ومن أعلى يسقط على ساحة المعركة الأوز الأبيض، وفي أسفل يسقط جواد أسود كان يصعد على سلم قصير، ويذكرنا بالجواد الشهير في مشهد فتح الكوبري في فيلم «أكتوبر» ايزنشتين والجواد عند تاركوفسكي هو رمز الحياة، يموت عندما يسقط «طائر الله» في الافتتاحية، ويقتل عندما يغزو التتار المدينة، ويبدو في النهاية قويا عندما يسترد أندريه الأمل في المستقبل.

وإذا كان الجواد هو رمز الحياة عند تاركوفسكي فالمطر هو رمز الطبيعة، وهي في فيلمه تواسي الانسان وتلهمه، فالمطر يهطل عندما يبكي روبلوف أمام الجدران البيضاء وهو يعمل، وعلى صوت المطر وقراءة أحد المساعدين في الكتاب المقدس تدخل المرأة الخرساء التي تبكي معه، وتخرج معه تحت المطر، والمطر يهطل عندما يعثر بوريسكا على الصلصال الذي سيبني به هيكل الناقوس، وعندما يسترد أندريه صوته ويدعو بوريسكا للعمل معه في النهاية. أما الجليد فهو يسيطر على الأرض في مشهد صلب الفلاح الروسي، وطوال فصل السكون حين تذهب المرأة الخرساء مع التتار. ويختلف الجليد عن هبوط الثلج الذي يعد الامتداد النقي للمطر، والثلج يهبط في نهاية الحوار بين روبلوف وروح فيوفان عندما يهتف الفنان القادم من الجنة وهو في صميم المأساة: يا لبهجة الدنيا.

ومثل كل فنان سينمائي يتخذ من السينما وسيلة للتعبير عن رؤيته للعالم يشكل تاركوفسكي مع المصور فاديم بوسوف ومؤلف الموسيقى فياشسلاف أوفشنيكوف مجموعة متجانسة في كل أفلامه.

وقد برع يوسوف في تصوير فيلم «أندريه روبلوف» بالأبيض والأسود، واستطاع ان يستخلص أقصى الطاقات التعبيرية لدرجات اللونين الأساسيين في تصوير ذكريات روبلوف مع الأطفال في قصر الأمير حيث غلبت الدرجات البيضاء، وفي تصوير الجدران المرسومة المحترقة بعد غزو التتار حيث غلبت الدرجات السوداء، وفي التناقض بين اللونين عندما يسقط الدهان الأبيض في النهر عقب فقء عيون النقاشين، وعند مصرع مساعد روبلوف وسقوطه في

النهر ودمه يسيل مع المياه، وأخيرا في اللقطة الأولى من الفصل السابع والدماء تتناثر على الجليد، ومن وهج الأفران أثناء صب الناقوس تتوهج الحياة من جديد.

ولا يقل شريط الصوت عند تاركوفسكي براعة عن شريط الصورة. حيث يوظف المؤثرات والموسيقى بدقة بالغة فتراه مثلا يستخدم صوت أجراس الناقوس في نهاية الفصل السادس كمقدمة للوصول إلى الأمل في نهاية الفيلم. واتساقا مع ملحمية الفيلم استخدم أوفينكوف الكورال في موسيقاه، واستخدم تاركوفسكي هذه الموسيقى في اللحظات التي يأخذ فيها الحدث طابعا ملحمياً فقط، ويبلغ عددها سبع مرات عبر الفيلم كله. مع خروج المهرج إلى مصيره حيث يقبض عليه الفرسان ويحطمون آلته الموسيقية، وكان المهرج هو المدخل الذي أختاره تاركوفسكي للتعبير عن العصر، ومع صلب الفلاح الروسي علي الجليد، وهروب روبلوف من المرأة الوثنية، وهو فرار روحي من الوثنية في نفس الوقت، ومع بداية الغزو ومونولوج الأمير الخائن، ومونولوج روبلوف الثاني الذي كان بداية استرداد الأمل، وهو يتطلع إلى بوريسكا صانع الناقوس، وأخيرا مع لوحات أندريه روبلوف: النتاج الذهبي للعصر الفاجع.

والممثل عند تاركوفسكي ليس مجرد وسيلة، وانما هو جزء من عملية الإبداع الفني، وقد برز بوضوح في فيلم «أندريه روبلوف» الممثل أناتولي سولو نيتسين الذي قام بدور روبلوف وبقدر ما كان اختياره موفقا وخاصة لأنه لا يتمتع بالسمات التقليدية للجمال في العصور الوسطى، بقدر ما استطاع ان يجعل من أداءه تعبيرا عن أعماق روبلوف المضطرمة، ومن أجل الالقاء الدقيق في مشهد النهاية التزم سولونيتسين الصمت شهراً كاملا قبل التصوير حتى يجد اللهجة الصحيحة التي ينطلق بها بعد صمت طويل. وبرز أيضاً من الممثلن ايفان لابيكوف في دور كيريل حيث تمكن من الإفلات من الأداء الميلودرامي لدور الفنان المحدود الموهبة، وكوليا بورليايف في دور بوريسكا بهجة الدنيا كما قال فيوفان لروبلوف.

إن «أندريه روبلوف» متعة للعين وللأذن، ومتعة للعقل والقلب. إنه متعة للروح.

نشرة نادي سينما القاهرة
١٩٧٣/٥/٢



٣

سولاريس

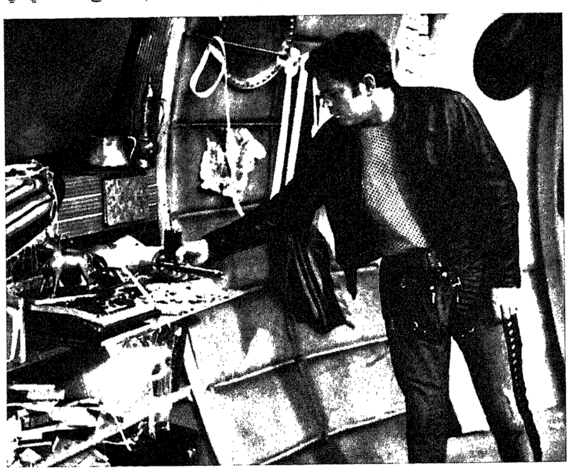
سمير فريد (مصر)

سولاريس

مثل كل فنان أصيل يتناول تاركوفسكي القضايا الإنسانية الكبري من خلال معاناته الذاتية لتلك القضايا، فهو إيفان الصبي الذي نشأ في ظل الحرب، وهو روبلوف الفنان الذي يعمل في بلد يلتزم فيه الفنان بما تلتزم الدولة، وهو كريس عالم النفس في مواجهة عالم الفضاء. يقول تاركوفسكي «إنني أجد نفسي قريبا من كريس».

وإذا كان «٢٠٠١ أوديسة الفضاء» نسبة إلى هوميروس شاعر الأوديسة والالياذة، فإن «سولاريس» هو إلياذة الفضاء.

شاهدت «سولاريس» للمرة الأولى في مهرجان كان عام ١٩٧٢ . وكان من المتوقع أن تثار المقارنة بين فيلم المخرج الأمريكي ستانلي كوبريك. وفيلم المخرج السوفيتي في



سولاريس

المؤتمرالصحفي لتاركوفسكي، فكل منهما يتناول الانسان والعلم من خلال الخروج إلى الفضاء، وكل منهما تدور أحداث فيلمه في القرن القادم. ولكن المقارنة ظلت قاصرة على الشكليات. وذلك رغم أن رؤية تاركوفسكي تختلف عن رؤية كوبريك اختلافا كبيراً يغري بالمقارنة على نحو عميق. وقد حدد تاركوفسكي هذا الاختلاف في المؤتمر الصحفي قائلا «ان كوبريك لم يهتم بالانسان اهتماماً كافيا. أما أنا فقد فعلت العكس. ففي اعتقادي أن انقاذ الانسانية يتوقف على حضارة الإنسان».

وعن الاختلاف بين رؤية كوبريك ورؤية تاركوفسكي أيضا تقول الناقدة السوفيتية هيرا شتيوفا «ان كوبريك يغادر الأرض، وتغرق سفينته في أعماق فضاء كوني لا نهاية له، وغير معقول. أما تاركوفسكي فهو يغادر الأرض ليعود إليها مرة ثانية وقد اكتسب المزيد من الحب لها».

«سولاريس» عن رواية الكاتب البولندي ستانسيلاف ليم، ولكن تاركوفسكي لم يكن مترجما للرواية من لغة إلى لغة، وإنما مستوحيا منها ما يعبر عن رؤيته الخاصة، ولا يتضح ذلك فقط من خلال المقارنة بين الفيلم والأصل، حيث نرى الرواية على سبيل المثال تبدأ في الفضاء، بينما يبدأ الفيلم على الأرض اتساقا مع رؤية تاركوفسكي، وإنما أيضا من خلال الوشائج التي تربط بين أفلام تاركوفسكي الثلاث بحيث تشكل في مجموعها عالماً متميزاً.

والإنسان هو محور رؤية تاركوفسكي للعالم: الدفاع عن الإنسان، وعن حرية الإنسان، فإذا كان في «طفولة إيفان» يدين الحرب من خلال التعبير عن انسانيتها، فهو في «أندريه روبلوف» يؤكد أن الدين والفن يجب أن يكونا من أجل الإنسان، كما يؤكد في «سولاريس» أن العلم أيضا يجب أن يكون من أجل الإنسان، وإذا كان في «أندريه روبلوف» يدافع عن حرية الفنان، فهو في «سولاريس» يدافع عن حرية العالم.

يقول بريتون: **المعرفة الحقيقية تعتمد على الإنسان، وهو الذي يستطيع أن يجعلها أخلاقية، أو غير أخلاقية.**

ويقول د. سناوت وهم يدعونه لشراب نخب العلم في عيد ميلاده: العلم هراء.. العبقري والمتوسط يتساويان.. لقد فشلت في الفضاء.. إننا نحتاج إلى مرآة لنعرف أنفسنا.. الإنسان يحتاج إلى الإنسان.. ثم يدعوهم لشراب نخب زميلهم جيباريان.

وعندما يحتج البعض على بريتون وهو يقدم تقريرا عن المولود العملاق الذي شاهده في الفضاء، ويعتبرون ما شاهده نوعا من الهلوسة، يقود د. ميسينجر إن نطاق المعرفة غير محدود، ولا يجب أن نضع له حدا. ويقول بريتون في ختام المناقشة: أن اللجنة لم تهينني، وانما أهانت روح البحث العلمي.

وكما يستجمع تاركوفسكي كل إيمانه بالإنسان، ويقدم في نهاية «أندريه روبلوف» مشهد الناقوس الذي ينتهي بروبلوف وقد عاد يتحدث من جديد، وقرر أن يواصل رسالته حتى الموت.

كذلك يفعل في «سولاريس»، ويقدم مشهد الأرض الذي يبدأ ببطله راكعاً عند قدمي والده، ثم ترتفع الكاميرا إلى أعلى لتراهما على الأرض: جزيرة صغيرة وسط محيط هائل في كون كبير. فهذا المشهد الذي يعتبر من أعظم المشاهد الديالكتيكية في تاريخ السينما لا يؤكد فقط على إنسانية الإنسان، ويدافع عنها. وإنما يعبر أيضا عن وضع الانسان في هذا الكون، فالفيلم من ناحية أخرى رحلة طويلة تبدأ من سؤال بريتون لكريس: هل تريد أن تلغي مالا تستطيع فهمه.

البناء الدرامي

ويلتحم البناء الدرامي في «سولاريس» مع رؤية تاركوفسكي التحاما عضوياً كاملا. وهذا البناء الذي أبدعه من فردريك جورينشتاين يتكون من افتتاحية، وفصل واحد طويل، وخاتمة، ويعبر في مجموعة من هذه الرؤية بحذق ومهارة. أما الافتتاحية **والخاتمة فتدور أحداثهما على الأرض، أما الفصل الطويل الواحد فتدور أحداثه في محطة الفضاء سولاريس في مكان ما من الكون.**

إننا في منزل كريس عشية سفره إلى سولاريس. وفي هذا المنزل الذي يقع في احدى الغابات على ضفاف أحد الأنهار يعيش أيضا والده ووالدته وابنه. وتبدأ الأحداث بينما يزورهم صديقه بريتون الملاح الكوني. ومن خلال تقرير بالصوت والصورة على شاشة التليفزيون الكبيرة – ولنتذكر دائما أننا في القرن القادم – ندرك أزمة بريتون، فقد **كان بريتون بعد أحد عشر عاما من العمل في الفضاء يقوم بالبحث عن العالم فيختنر الذي فقد في الفضاء عندما**

شاهد مولودا عملاقا يشبهه يقف على سطح محيط سولاريس. ولكن أحدا لم يصدقه..
ومن خلال الحوار مع كريس ندرك أنه أيضا لا يصدق بريتون كما ندرك بعد ذلك من خلال إذاعة خاصة عن سولاريس في التليفزيون نتعرف فيهما على العلماء الثلاثة الباقين بها وهم د. سناوت وجيباريان وسارتوريوس، ومن خلال أول حوارين د. سناوت وكريس الذي يقدم إليه نفسه فنعرف أنه من علماء النفس أن مهمة كريس هي تقديم تقرير عن الحالة النفسية للعلماء على أساس أنهم يعانون من اضطرابات نفسية حادة.

وقبل رحيل كريس مباشرة نرى بريتون يرسل رسالة خاصة عبر التليفزيون وهو يقود سيارة عبر أنفاق طويلة مع ابن فيختنر يقول فيها إنه عندما ذهب إلى أرملة فيختنر وشاهد ابنه اكتشف أن الابن يشبه المولود العملاق الذي شاهده على سطح المحيط تماما. كما نرى كريس وهو يحرق بعض الأوراق الخاصة في حديقة منزله، ومن بينها صورة امرأة.

وفي سولاريس يتم التحويل الدرامي الكبير في شخصية كريس ليعبر عن معنى طريق المعرفة اللانهائي، وقدرة الإنسان على السير فيه. فالعلماء الثلاثة بالفعل يبدون كالمجانين في محطة فضاء مهجورة، ولكنهم بالطبع ليسوا مجانين، وكل ما هناك أننا كما يقول د. سناوت «لسنا على الأرض». بل قد انتحر أحدهم بالفعل، وهو جيباريان، وترك لكريس رسالة بالصوت والصورة أيضا يؤكد فيها أنه ليس مجنونا. ويتم ذلك التحول في شخصية كريس عندما تظهر إلى جواره زوجته كاريا التي انتحرت منذ عشر سنوات. يقول د. سناوت: لقد حدث ذلك بعد أن عرضنا سطح المحيط لشحنة قوية من أشعة أكس. هذه المرأة جزء من الماضي. لقد أجاب علينا المحيط بأن ضغط على أمخاخنا واستدعى الماضي.

إن كريس يتحول من شخص متعال جاء من الأرض ليعالج المرضى، إلى عالم حقيقي وليس محاسبا كما وصفه بريتون قبل سفره. فهوفي البداية عندما يشاهد فتاة إلى جانب جيباريان في الرسالة التي تركها له، ثم يشاهدها من بعيد في ممرات المحطة دون أن يتعرف عليها يسأل د. سناوت قائلا: «أنت خائف.. لا تقلق.. لن أعتبرك مجنونا»، فيرد عليه د. سناوت «إنك لا تفهم شيئا». وعندما يشاهد كاري الي جواره لأول مرة يمد يده إلى مسدس جيباريان الذي انتحر به، والذي وضعه في جيبه تلقائيا بعد أن شاهد الفتاة خلفه في الرسالة. ولكن كريس في النهاية يسأل نفسه: «هل أنا على حق في رفض الاتصال بهذا المحيط حتى لو كان

مستحيلا». وقبل ذلك يسأل د. سناوت : «هل يمكن القول بأنك فهمت»، فنسمع صوته يرد:«لا . . ولكن هناك أمل».

والغرض من شخصية كاري التعبير عن حقيقة أن طريق المعرفة غير محدود، وأن المعرفة الحقيقية تعتمد على الإنسان. فرغم أنها غير انسانية ، إلا أنها جزء من ماضي كريس . ورغم أنها تكرار آلي كما يقول لها سارتوروس ، إلا أن لها أصولها في الحياة الانسانية . وإلى جانب ذلك تعبر شخصية كاري أيضا عن عظمة الإنسان الذي يستطيع السير في طريق المعرفة غير المحدود ، والذي وان كان لم يفهم بعد ، إلا أنه لا يفقد الأمل في الفهم . وذلك من خلال رفضها لحقيقتها غير الإنسانية ، إذ تحاول الانتحار مرة ثانية ، ولكنها تعود إلى وجودها الناقص مرة أخرى ، كما عادت من قبل عندما أطلقها كريس في أحد الصواريخ ، وعندما تمزق جسدها بعد أن عادت لمجرد أن كريس أغلق باب الحجرة عليها . فتاركوفسكي هنا يتغنى حتى بقدرة الإنسان على الانتحار . كما يتغنى بقدرته على الاختلاف عندما تعلق كاري على الخلاف المستمر بين كريس وسارتوريوس: «أنتم بشر تختلفون عن بعضكم ، ولذلك تتشاجرون».

ولأن المعرفة الحقيقية تعتمد على الإنسان ، وهو الذي يستطيع أن يجعلها أخلاقية أو غير أخلاقية ، يقدم تاركوفسكي كاري في وجودها الناقص غير أخلاقية . فهي تعود إلى كريس وتبادله الحب ، بل وتقنعه أن يعيش معها في المحطة . ولكنها رغم ذلك تتصل بالدكتور سناوت . ونحن ندرك ذلك من خلال شالها الموجود في غرفته ومن خلال القبلة التي يطبعها على يدها متطلعا إليها وهم في نشوة السكر ليلة عيد الميلاد .

و «سولاريس» كمحطة فضاء ليست فقط نتاج التقدم العلمي ، ولكنها نتاج الثقافة الإنسانية كلها . وهذا أيضا هو إيمان العلماء الثلاثة . فنحن نرى عندما يغادر كريس غرفة جيباريان سجادة يدوية معلقة . قبل ذلك نعلم من سارتوريوس أن جيباريان أوصي بدفنه في الأرض ، ونعلم بعد ذلك أن جيباريان اخترع مروحة ورقية تعلق في تيار هوائي لتذكر بحفيف أوراق الأشجار على الأرض . وفي غرفة كريس نرى لوحة الثالوث المقدس لاندريه روبليوف . وفي المكتبة حيث يتم الاحتفال بعيد ميلاد د. سناوت نرى تمثالاً نصفياً لأفلاطون ، ونستمع إلى قراءة عن النوم والموت من رواية «دون كيشوت» لسير فانتس . وتعبر هذه القراءة أيضا عن رغبة كاري في النوم الذي منعه وجودها الناقص .

ويأخذ كريس معه إلى سولاريس فيلماً يصوره وهو صبي يلعب على الجليد. ويقوم بتمثيل دور كريس الصبي الذي نشاهده في بداية الفيلم، وبنفس الملابس، فالحياة مستمرة من كريس إلى ابنه، كما استمرت من قبل بعد موت فيختنر في ابنه، وفي المولود العملاق الذي شاهده بريتون. وهكذا لا تنفصل سولاريس عن الثقافة البشرية، ولا يعدو سارتوريوس صورة أخرى من بحث فاوست عن الخلود، كما يقول سناوت، ولا يعدو كريس صورة أخرى من سيزيف الذي يحمل الحجر إلى أعلى ثم يهبط به دون جدوى، ومع ذلك فهو لا يتوقف عن حمله، كما يقول د. سناوت أيضاً وهو يهتف بعد أن يخبر كريس عن نهاية كاري الناقصة: تذكر سيزيف. وكما لا تنفصل سولاريس عن الثقافة البشرية لا ينفصل كريس عن ماضية المتمثل في الفيلم الذي صوره والده، والذي نرى فيه الوالد والوالدة في شبابهما. ونرى في نهايته لقطة لكاري الحقيقية قبل انتحارها.

وتتأكد هذ النزعة الانسانية أيضا عندما يعبر تاركوفسكي عن رحلة في عقل كاري نرى فيها لوحات بروجل تختلط بصورة كريس الصبي التي نراها في الفيلم، وذلك قبل أن تسبح مع كريس في فضاء المكتبة أثناء مناورة تقوم بها سولاريس. وعندما يمرض كريس ويهلوس يحلم بأمه في شبابها – كما نراها في الفيلم الذي صوره والده – وهي تنظف ذراعه الملوث بالماء بعد عودته إلى الأرض، مثل الأطفال وهم يعودون من الحديقة بعد اللعب. وتصل جرأة تاركوفسكي هنا كمخرج سوفيتي – إلى ذروتها عندما يشير إلى عقدة حب الأم (عقدة أوديب) بالربط بين كريس الرجل وهو يحتضن أمه في شبابها، ويحتضن كاري أيضا.

وتصل النزعة الإنسانية إلى ذروتها عندما تستسلم كاري للإبادة على أيدي د. سناوت وسارتوريوس من أجل إنقاذ كريس من وجودها المدمر، وحتى لا يلقي مصير جيباريان. فهي بذلك تسلك سلوكاً إنسانياً بسبب أصلها الإنساني، ورغبتها في الاقتراب من هذا الأصل في آن واحد.

وطوال الفيلم نرى المحيط سبع مرات في لقطات متشابهة تصور مياهه اللزجة وهي تتحرك ببطء، أو بسرعة نسبية، حسب موقع اللقطة من الأحداث. فلقطات المحيط السبع تتفرق عبر الفصل الواحد الطويل الذي يشكل صلب البناء الدرامي بدقة. إذ تأتي كل لقطة من لحظة الذروة: عندما يخرج من معمل سارتوريوس الباحث عن الخلود قزم مشوه سرعان ما يحمله العالم ويعود به إلى الداخل بسرعة، وعندما تعود كاري الناقصة إلى الوجود مرة أخرى، وعندما

يختلف الثلاثة حول موقفهم من كاري، وعندما يبدأ الحب بين كاري وكريسي الذي يصعد بالحجر ويهبط، وعندما تحاول كاري الناقصة الانتحار مثل كاري الحقيقية وتكرر نفس الدورة، وعندما يجرى د. سناوت في الممرات أقرب إلى الجنون، وأخيرا قبل أن يبدأ كريس رحلة العودة إلى الأرض، وبعد أن يتلاشي سارتوريوس فجأة.

ويعود تاركوفسكي إلى الأرض مرة أخرى يتغنى بها كما بدأ: بالنهر والأشجار والتفاح والحصان والمطر المفاجئ. وذلك بعد أن تغنى بابنها وثقافته وعلمه وقدرته على السير في طريق المعرفة غير المحدود، وأخلاقياته التي تجعلها معرفة حقيقية. بل وبقدرته على الانتحار وعلى الاختلاف وعلى النوم، وعلى الخجل أيضا. ويسأل كريس وهو يسقط مريضا د. سناوت: «كيف مات جيباريان؟» فلما يرد عليه د. سناوت قائلا: «سأقول لك فيما بعد»، يقول كريس: «بسبب الخجل . . ذلك الشعور الذي سينقذ الإنسانية».

إن تاركوفسكي في أفلامه يواصل أعظم تقاليد الأدب الروسي في القرن التاسع عشر، يواصل نشيد الإنشاد في الإنسان، وقد قال تشيكوف يوما: «قدس الأقداس عندي هو الإنسان».

أسلوب الإخراج

وكما يلتحم البناء الدرامي برؤية تاركوفسكي التحاما عضويا، يلتحم أيضا البناء الدرامي بالبناء البصري – الصوتي، أو أسلوب الإخراج. فمن خلال اللقطات الطويلة يبدع تاركوفسكي ايقاعا بطيئاً، بل وشديد البطء في بعض الأحيان.

ويهدف الإيقاع البطيء هنا إلى تخفيف الإثارة الانفعالية التي يمكن أن تنتج عن طبيعة الموضوع إلى أقصى حد، واحلال الاثارة الفكرية محلها. فالغموض في «سولاريس» ليس غموض الحدث، وإنما غموض الكون ذاته عندما تصبح المعرفة أخلاقية، وغير محدودة.

وعلى النقيض من الأفلام التى تتناول خروج الانسان إلى الفضاء، بما في ذلك أعظم هذه الأفلام حتى الآن، وهو فيلم «٢٠٠١ أوديسه الفضاء»، يلغي تاركوفسكي الطابع المشهدي تماما. وبإصرار على التوجه الى عقل المشاهد، والدخول في موضوعه مباشرة. فنحن لا نرى

محطة الفضاء من الخارج وهي تسبح في الكون، ولا نرى رحلة كريس إليها، ولا رحلته منها إلى الأرض مرة ثانية. إذ يقتصر تاركوفسكي في الرحلة الأولى على لقطة عامة للفضاء ونقطة ضوء تكبر بالتدريج إلى أن تتلاشى، ولا يقدم الرحلة الثانية على الاطلاق. ويتفق هذا الأسلوب مع غموض الرحلة ذاتها، فليس من المؤكد أنها قد وقعت.

ويستخدم تاركوفسكي حركة الكاميرا استخداماً فكريا خلاقاً. فتراه على الأرض يستخدم الحركة إلى أعلى، وفي المحطة الحركة إلى أسفل. وذلك على نحو ديالكتيكي يعبر عن عناصر التناقض والوحدة. ومع ظهور كاري الأولى ثم كاري الثانية يمهد لذلك بأن تتقدم الكاميرا ببطء على جسد كريس وهو نائم إلى منظر كبير لرأسه، وهي الموضع الذي تخرج منه كاري، وفي الانفاق يستخدم حركة الكاميرا التي تتزايد سرعتها إلى الأمام تعبيراً عن التقدم المذهل، وعن طريق المعرفة غير المحدودة، قبل أن تبدأ رحلة كريس. وداخل المحطة نستعرض الكاميرا في حركات طويلة لكشف المكان، وليس بغرض عرض التفاصيل المثيرة. أما في مشهد النهاية على الأرض حيث تصل الحركة إلى أعلى إلى ذروتها (ثم التصوير باستخدام طائرة) فتعبر الحركة عن المعنى الديالكتيكي للمشهد من حيث هو تقدير عميق للانسان، وحب كبير للأرض. وتحديد لوضعها في الكون في نفس الوقت. ويستخدم تاركوفسكي حركة الكاميرا البطيئة مرة واحدة عندما يتمزق باب حجرة كريس، وتخرج منه كاري والدماء تنزف منها. نتيجة إغلاق الباب. والحركة البطيئة هنا تعبير عن البناء النتروني الهش لكاري، والذي لا يحتمل إغلاق الباب.

وإلى جانب حركة الكاميرا يستخدم تاركوفسكي المونتاج استخداما فكرياً خلاقاً أيضاً. وهو مونتاج جدلي يرتبط باستخدامه للألوان – وهذا هو أول فيلم طويل بالألوان لتاركوفسكي، وكان قد أخرج من قبل فيلم التخرج من المعهد عام ١٩٥٩ «الدائرة والكمان» بالألوان، وفيه التقى لأول مرة بمصوره العظيم فاديم يوسوف – فيتم الجدل بين الواقع بالألوان، وبين تقرير بريتون ورسالته من الأنفاق ورسالة جيباريان في المحطة بالأبيض والأسود. ويتصاعد الايقاع بتقصير اللقطات في نهاية الافتتاحية في الأنفاق، وفي نهاية الخاتمة، أي في نهاية الفيلم.

ومن نماذج الاستخدام الفكري الخلاق للمونتاج أيضا مشهد الرحلة في عقل كاري حيث نرى لوحات بروجل، وكريس الصبي في فيلم والده. ومن نماذج الاستخدام الدراسي للألوان

اللون الأزرق في مشهد حلم كريس بأمه في شبابها، ولكاري، أثناء مرضه، ونفس اللون في مشهد حرق الأوراق قبل السفر مباشرة حيث يعبر عن مشاعر كريس الأحادية الجانب في تلك اللحظة، وهو المشهد الذي ينتهي بصورة كاري تحترق.

ولا يقل شريط الصوت براعة عن شريط الصورة، سواء في استخدام مقدمة باخ، أم الموسيقى الالكترونية للمؤلف ادوارد ارتيمييف. أما المقدمة فهي على الأرض في البداية والنهاية. وفي أعمق اللحظات الانسانية في محطة الفضاء. وأما الموسيقى الألكترونية فهي مع الأنفاق، ومع حركة الكاميرا إلى أعلى في النهاية، ومع ظهور كاري الأولى والثانية، ومع لقطات المحيط.

كما أن موسيقى باخ تختلط مع الموسيقى الالكترونية في مشهد لوحات بروجل، وفي النهاية عندما يتطلع كريس إلى والده عبر النافذة، قبل أن يركع تحت أقدامه. وكانت موسيقى باخ مع الموسيقى الإلكترونية تتسق بذلك مع ديالكتيكية الفيلم.

ولقطات المحيط تجعل شكله اقرب إلى الشكل الخارجي للسحاءة المخية للأنسان، ويعبر هذا الشكل عن جوهر الدراما التي يعبر عنها الفيلم، وهي الاتصال الذي يتم بين المحيط وبين المخ الانساني، والذي أدى الى استدعاء الماضي عند جيباريان، ثم كريس، فإذا أضفنا إلى ذلك أن مثل هذا المحيط – على الأقل بالنسبة للإنجازات العلمية التي تحققت حتى الآن – يبدو أقرب الى الخيال، وأن بداية الفيلم ونهايته على الأرض تتشابه إلى حد التطابق في التكوين والحركة، بدا لنا «سولاريس» من ناحية أخرى أقرب إلى رحلة طويلة على جدارن السحاءة المخية، وهي مصدر الذاكرة، والتي لا تزيد معلوماتنا عنها عن معلومات اليونان القدماء.

والممثل عند تاركوفسكي ليس مجرد وسيلة، وانما هو جزء من عملية الخلق الفني. وقد كان دوناتاس باثيونيس (ترويض النار – جويا) في دور كريس، ويوري يارفت (الملك لير) في دور د. سناوت. وأناتولي سولونيتسين (أندريه روبلوف) في دور سالرتوريوس، ثم ناتاليا بوندارتشوك في دور كاري، يؤدون أدوارهم باقتدار يشهد لهم بالعبقرية، كما يشهد لتاركوفسكي الذي اختارهم بعناية بالغة. وخاصة باثيونيس وبارفت في دوريهما المعقدين، فكل حركة من الحركات التي يؤديها يارفت بعينيه أو يديه أو جسده كانت تعبر عن القلق الرهيب الناتج عن المعرفة شبه الكاملة. وفي كل حركة من الحركات التي يؤديها باثيونيس

كانت تعبر عن الحيرة الناتجة عن السير في طريق المعرفة غير المحدود. وقد بلغ بانيونيس الذروة في مشهد النهاية وهو يتطلع إلى والده عبر النافذة : كانت عيناه تلخصان فحوى الفيلم على نحو يندر أن يصل إليه ممثل. وإذا كان «أندريه روبلوف» متعة للعين والأذن، وللعقل والقلب: متعة للروح، فإن «سولاريس» هو متعة للفكر.

نشرة نادي سينما القاهرة

١٩٧٤/١/٢

المـرآة

٤

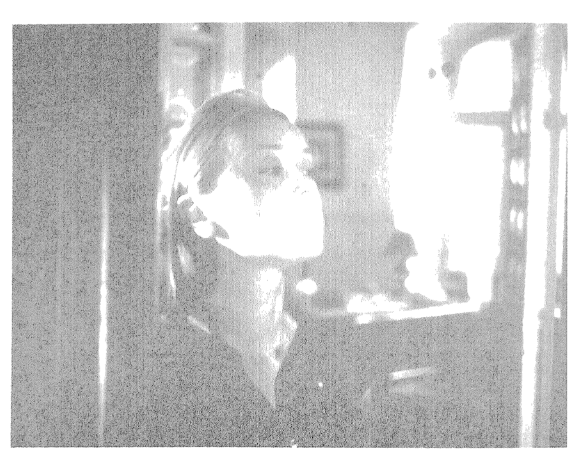
وليد شميط (لبنان)



المـــرآه

في «المرآة»، رائعة أندريه تاركوفسكي التي تستقبلها اليوم باريس في حماسة شديدة، يتحدث المخرج السوفياتي الكبير عن نفسه، عن ماضيه، عن صباه، عن المرأة في حياته، عن أمه وزوجته، عن الأحداث والأشخاص الذين حددوا مسيرة حياته، ، «المرآه» هو كنوز الذاكرة، وفيه تجلت من جديد، بعد «أندريه روبلوف» الذي لا ينسى ، عظمة هذا المخرج الروسي في قدرته الخارقة على تحويل الخاص إلى عام، وعلى جعل «الأنا» مرآة الـ «نحن».

وفي «أندريه روبلوف» كانت الحكاية ذلك الراهب الروسي في القرن الخامس عشر، رسام الأيقونات، الذي يحاول في رسمه التعبير عن أفكار الأخوة والمحبة، ويصطدم بواقع عالم يضج بالعنف والفقر ويعاني الانسان فيه من الحروب والمذابح، فيلجأ إلى الصمت تعبيرا عن يأسه، ولكن الأمل بفنه يلد عنه من جديد بفضل صبي يتمكن من صنع جرس كبير بمساعدة قرية



المـــرآه عام ١٩٧٤

بكاملها. وحكاية «أندريه روبلوف» كانت حكاية روسيا كلها، بصراعاتها الداخلية، بحروبها، بغاباتها، بروحها، بانسانها وبتاريخها. وفي «المرآه» الحكاية أيضا حكاية روسيا الذي يعرف تاركوفسكي، كما لا أحد ، كيف يكون شاعرها السينمائي، كيف يصل إلى روحها وكيف يغوص في أعماق همومها، وعبر «اندريه روبلوف» تناول تاركوفسكي علاقة الفنان الصعبة بالعالم والمجتمع. وفي «المرآه» يذهب أكثر عمقا في بحثه الداخلي وفي سؤاله الكبير : ما هود دوْر الفنان في المجتمع؟

قلائل من المخرجين يلتقى عندهم الهم الذاتي بالهم الموضوعي. عند تاركوفسكي، وفي «المرآه» في شكل خاص، يتحد الهمان بشكل يستحيل معه الفصل بينهما، بل تستحيل رؤية أحدهما دون الآخر.

و «المرآة» هو الذاكرة، هو البحث عن كنوز الذاكرة، عن الذات، عن «الأنا»، عن «أنا» التي لا يمكن فصلها عن «نحن» عن تلك التفاصيل الصغيرة والأحداث الكبيرة التي تصنع حياة الانسان وتحدد مصيره وتقوده في غابة الحياة، في غابة الوطن، وما أكثر الغابات في «المرآة» وما أكثرها في روسيا.

ويطغي حضور الشعر في «المرآه» «إن الطريق الوحيد للسينما هو الشعر، ليس هناك طريق آخر، «يقول تاركوفسكي، وهذا الشاعر الكبير ابن ايزنشتين وبودفكين وفرتوف، يذهب بالسينما إلى قمم، نادراً ما بلغتها من قبل، قراءته صعبة. أنه يطلب من المتفرج جهدا كبيراً، ولكن متى بلغ المتفرج السحر الذي يتدفق من الفيلم في لقطة في كل حركة، في كل ثانية يدرك أنه أمام عمل فني يستحب الجهد، وأن متعة مشاهدة الفيلم في هذا الجهد بالذات.

وفي الفيلم طفل وامرأتان. الرجال ليسوا هنا – أحياناً نسمع أصواتهم نلمحهم من بعيد. الصبي يصير رجلاً في الأربعين، و «في منتصف طريق الحياة» – كما يقول دانتي الذي يستعير منه تاركوفسكي قوله «الكوميديا الالهية» «وفي منتصف طريق الحياة وجدت نفسي في غابة مظلمة». – يعود الشاعر بذاكرته إلى الماضي، إلى صباه إلى الريف الذي أحبه وإلى الغابات التي عرفها والتي تركها والده ومشى ويتذكر ويختلط الماضي بالحاضر، وتمتزج صورة الأم بصورة الزوجة (تلعب الدورين في مهارة الممثلة مارجريت ترفوفا) ، ومن خلال عيني الصبي نرى الأم أولا، امرأة الطفولة جميلة وشابة، وزوجها مشى وترك فراغاً تعوضه القصائد التي

كان يرسلها إلى زوجته: «كنا وحدنا في العالم، نجعل من كل لقاء عيدا» وكان الصبي يرى دموع أمه وهي تقرأ القصائد ويراها أمام المرآه ولا يتكلم، وكانت الحرب قائمة والرجال في الجبهة، ولا حضور في حياة الطفل سوى للنساء.

والطفل الذي صار رجلا كان يحلم، والماضي في الحلم ليس بعيدا. ولكن «المرآه» ليس الماضي وحده. وهو الحاضر أيضا، والصبي نفسه، وهو اليوم صار رجلا، يواجه المشاكل ذاتها مع زوجته التي واجهها والده مع أمه، وابنه يتألم من ذلك، كما كان هو يتألم، والتاريخ حاضر باستمرار يطبع الحياة بحركته وبألوانه. فالى جانب حكاية الصبي والأم، ثم الرجل والزوجة، وعدم القدرة على الاتصال، على الحوار، هناك التاريخ. هناك حرب اسبانيا وقصف مدريد، وهناك الجمهوريون الاسبان اللاجئون في موسكو منذ ٣٥ سنة والذين يحلمون باسبانيا وبحفلات مصارعة الثيران، وهناك برلين وجسد هتلر ميتا، وحفلات النصر في موسكو، وانفجار قنبلة ذرية، والجماهير الصينية ترفع «الكتاب الأحمر» في بكين، وحراس الحدود السوفيات يواجهون بصعوبة المتظاهرين الماويين على الحدود السوفياتية - الصينية. كل هذه ذكريات تركت في حياة ألكس الصبي والرجل أثراً عميقاً، وتركت في حياة وطنه أثراً ربما يكون أعمق. فالكسى الرجل لا يستعيد ذكريات الطفولة المرة وحدها، أنه يستعيد ذاكرة وطنه، وهل يمكن تجزئة الذاكرة؟

ولكن تاركوفسكي الذي يروي فصول طفولته يطرح أسئلة ابن الأربعين، لا يحكي في الحقيقة حكاية في «المرآه» ليس ثمة حكاية «المرآة» هو الذاكرة. والذاكرة تحضر نتفا، تذهب بعيداً في الماضي لتنتقل بسرعة إلى الأمس القريب، إلى اليوم، إلى اللحظة، وتاركوفسكي بنى فيلمه كما تستعيد الذاكرة صورها، وكما يتجول الشاعر في الزمان والمكان. وفيلمه فيلم رموز، فيلم كناية، هل يرمز اللاجئ في موسكو والذي لا يكون سعيدا إلا عندما يتذكر اسبانيا والفلامنكو ومصارعة الثيران، إلى انسان آخر ، إلى ابن روسيا، إلى تاركوفسكي نفسه الذي يرى السعادة في الماضي، في ذلك المشهد الذي ينتهي به الفيلم حيث الاب والأم يتعانقان أمام بيت الطفولة في ريف روسيا وسط الغابات؟

«المرآة» هو البحث عن الماضي، عن الذات، عن الأنا، عن النحن، وهو أيضا البحث عن السعادة.

الدستور/ لندن/ ١٩٨٠



ستالكر

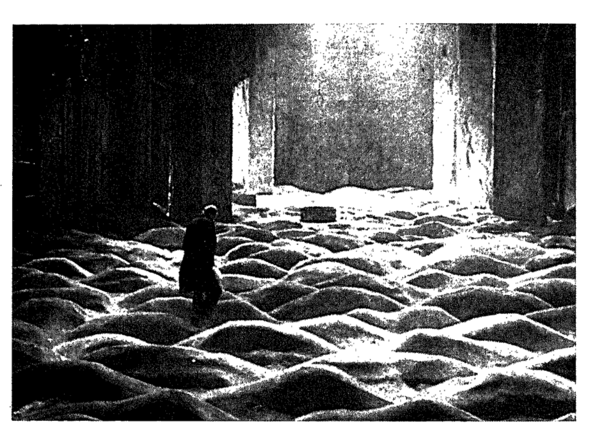
فيرا شيتوفا (روسيا)
ترجمة مجلة الفيلم السوفيتي

٥

ستالكر

يرد اسم جول فرن عن حق وجدارة في عداد أسماء أولئك الكتاب الذين نسميهم بمرافقي البشرية. فإن جول فرن، مؤسس نوع الأدب الروائي الخيالي العلمي، والاديب الرومانطيقي، والإنساني النزعة، والمؤمن إيمانا راسخا بنور وقوة العلم والتقدم، يقودنا إلى السهول القمرية المرتفعة، وإلى أعماق المحيطات، وإلى الجزر المجهولة، وإلى رحاب القطب الساكنة وحتى إلى أعماق كوكبنا الأرضي، فإن إحدى رواياته تسمي «رحلة إلى مركز الكون».

وللمرة الثانية بعد «سولاريس» يؤكد المخرج أندريه تاركوفسكي بالفعل اهتمامه الفني الحاد بالتخيل العلمي، فقد انجز للتو تصوير فيلم نقلا عن قصة للكاتبين الخياليين السوفيتيين الواسعي الشهرة الأخوين أركادي وبوريس ستروغاتسكي «وليمة على حافة الطريق»، وهذا الفيلم الذي اسمى في ترجمته السينمائية «ستالكر»، إنما يمكن تعريفه «برحلة إلى مركز الروح».



ستالكر عام (١٩٧٩)

يختار تاركوفسكي وضعاً خارقاً، اقصى كما اعتدنا القول الآن - كوكبا بعيدا «في سولاريس» أو منطقة من الأرض في «ستالكر» تزوره كائنات كونية مجهولة لكي تمتحن الإنسان وتعرفه، كما في مختبرأو في حقل اختباري. وان «سولاريس» و «ستالكر» إنما هما مأساتان نفسيتان فائقتا التوتر، لأن ابطالهما مذنبون أمام الطبيعة وأمام الناس الآخرين وأمام انفسهم بالذات، ويتألمون لذنبهم، انهم مذنبون لأنهم يطوون على أنفسهم في متاهات العزلة والأنانية، وفي جفاف صحراء التجريدات العلمية الخالية من كل مسحة انسانية، ولكن ذنبهم الأكبر هو انهم فقدوا الأهم والأعز والأغلى، أي القدرة على الاستماع إلى إنسان آخر وعلى فهمه وحبه.

ويحاكمهم تاركوفسكي لكي يحكم عليهم بأرهب عقاب، أي بالعزلة، بالحنين الأسود الضاري العنيف في فراغ الروح الميت، كلا، لا يصح أن نورد هنا هذه الكلمة - الروح، لأنه لا وجود لها فيهم، فهي موجودة في كريس كلفين «سولاريس» وفي إنسان لا نعرف اسمه الحقيقي لأنه يسمى نفسه «ستالكر».

إن الفيلم لا يتتبع الكتاب حرفا حرفا، وخطوة خطوة، إذ ان صانعي الفيلم لم يقتبسوا من القصة إلا خطا واحدا، هو ما يسمى هنا «بالممنطقة» فأثناء اعداد السيناريو، حور المخرج مع الكاتبين ستروغانسكي شخصية البطل الرئيسي بصورة قاطعة.

ففي الكتاب كان ستالكر ومعناه «مخالف القانون»، مهرب، من اولئك الذين يتسربون إلى المنطقة، لكي يفتشوا فيها عن أشياء مدهشة تركتها الكائنات الكونية ثم لكي يبيعوها، فان ستالكر مهرب يتعامل مع سماسرة محتالين غشاشين، ولكن ستالكر في الفيلم انسان يتعرض للمخاطر والحرمانات والملاحقات، فان «المنطقة» محروسة بدقة، ولا يمكن دخولها إلا بالتعرض لخطر الموت، والذين يعتقلونهم عند مداخل المنطقة، يحكمون عليهم بالسجن لمدد كبيرة ولكن لا في سبيل الكسب بل لأنه يجلب إلى هنا اشخاصا فقدوا مغزى الحياة وفقدوا الأمل، يجلبهم لكي يتمكنوا، بعد اجتياز عتبة الغرفة السحرية، من الإعراب هنا عن أعز امنية لهم، فتتحقق هذه الأمنية.

إلا أن ستالكر نفسه لا يستطيع، من جراء شرط غريب، ان يتخطى عتبة هذه الغرفة، ولايستطيع أن يعيد الصحة إلى ابنته المشلولة القدمين، ومما يستثير الحزن والرعب في نفسه أنه

هو المسؤول عن مرض ابنته، إذ يُرزق «السالكرون» اولاد مشوهون.

ولكن المنطقة هي أعز شيء بالنسبة لهذا الرجل، فالسكون يسود هنا، وهنا لا وجود للناس، وهنا تتميز التضاريس التي تنطوي على مصايد غدارة ومصاعب قاتلة بخاصة جذابة، هي القدرة على التحول وفقا لروح الانسان بالذات.

وخارج المنطقة عالم مسيخ، قبيح، ميت، قذر، فلقد أمست هذه القارة مزبلة لا تنبت فيها أي نبتة خضراء، ويهتز فيها كل شيء من قرقعة القارات، ويعيش فيها الناس في الظلام، في انحباس الهواء، في أجواء خانقة، زمن الأحداث غير مسجل اطلاقا، ولكننا ندرك ان المقصود هو المستقبل الذي يتهدد البشرية إذا لم نستدرك الحال، اذالم نكف عن نهب الكوكب الارضي واغتصابه وتدنيسه . . فان فيلم «ستالكر» هو أيضا فيلم تحذير.

يتميز أندريه تاركوفسكي بمسحة فردية نادرة بالوفاءة لبواعث جمالية كالماء والنار والعشب الذي يلاعبه النسيم، والمطر المفاجئ، وفي فيلم «ستالكر» يخلق عالماً غريباً، متناقضا، متغيرا بلا انقطاع، دون ان يلجأ إلى حيل التصور على اختلافها، فهي، بكل بساطة، غير لازمة، لأن الخيالي، الاصطلاحي يملأ هواء الفيلم كله، إن غير المدرك قد تخفى هنا تحت سطح الأشياء والامور العادية تماما، وهو مخفى في المنظر الطبيعي العادي.

والناس؟ لعل المخرج لم يكن في أي من أفلامه – ما عدا فيلم «طفولة إيفان» حريصا بمثل هذا القدر على تصوير ابطاله على الصعيد النفساني – وكأن هؤلاء الأبطال، وهم اربعة – ستالكر وفي هذا الدور يبرز ألكسندر كايدانوفسكي ممثلا كبيرا والبروفسور والكاتب وقد عهد تاركوفسكي بهذين الدورين إلى أحب ممثليه، نيكولاي جريكو وأنافلولي سولونيتسين وزوجة ستالكر (أو ليس هذا الدور افضل الادوار السينمائية التي ادتها الممثلة الواسعة الشهرة أليسا فريندلينج) شفافون بالنسبة لنا في كل من خلجات نفوسهم، ونعرف كل الشيء عن كل منهم تدريجيا.

إن ستالكر دليل، وهو يبدو من النظرة الأولى متجهما، عديم الشفقة بعائلته التي تعيش حياة صعبة بسبب مهنته الحافلة بالمخاطر، ولكنه بالفعل لطيف، وديع، متفان، فهو يخدم الناس، ويحاول أن يساعدهم . . أما الناس . . «مداليلهم» المثقفون، ذوو الحياة المؤمنة بصورة ممتازة

فيتبين أنهم تافهون ، انهم من اولئك الذين لا يتجردون ولا يريدون أن يفتحوا الباب ويتخطوا العتبة ، لأن أرواحهم فارغة ، لأنهم يخشون ان يعرفوا انفسهم ويكتشفوا أن أعز ما لديهم ، ان الحميم عندهم انما هو مخز سافل ، مسيخ ، وهذه الرحله الى مركز الروح ، تعزى كل افلاس معنوياتهم واخلاقهم ومشاعرهم وعقولهم بلا رجعة ، ورؤية ذلك وليس للمرة الاولي – امر لا يطاق بالنسبة لستالكر لا يطاق ، لأن ستالكر يفتش ويفتش عن إنسان أفكاره ومقاصده نقية ، ورغائبه حافله بالخير والطيبة ، يفتش عن ناس مثله ومثل زوجته ، التعيسة جدا ، ولكن السعيدة جدا في الوقت نفسه بحبها لزوجها . .

فهل أخرج أندريه تاركوفسكي فيلما ملونا بلون أسود ، بلون عدم الثقة؟ ألا يرى فى الانسان اسسا راسخة لاجل السعادة ، كلا ، إنه يفكر في أمر آخر ويفعل شيئا آخر ، إنه يريد منا نحن المتفرجين ، على حد قول هاملت ان «ندير حدقات عيوننا إلى الروح ، أن نتحقق من انفسنا ، نحن أيضا ، عند بابنا السحري .

بعد الفيلم السابق ، «المرآه» وتعقده وانطوائه واعترافه المؤلم ، صنع تاركوفسكي فيلماً موجهاً إلينا ، الينا جميعا معا وإلى كل منا بمفرده .

. . . . ويحملوننا على أن نفهم أن خواص الباب السحري لم يؤكدها البرهان . فان ستالكر نفسه يقول: إنه لم يلتق يوماً اناسا تجرأوا على الدخول من هذا الباب . . لربما لا وجود البتة لهذه الغرفة ، ولكنه توجد عتبة يجب على الإنسان ويستطيع ان يعرف نفسه بنفسه أمامها . هذه العتبة موجودة اليوم ، الان ، في حياتنا العادية حيث لا يوجد ولم يكن ثمة أية كائنات كونية وأية «منطقة» ، بل يوجد واقع معيشتنا اليومية التي تتغلب فيها أحيانا كثيرة الأنانية وانعدام التفكير وخمود العادة .

إن الإنسان ملزم بأن يتذكرها بأن يتذكر هذه العتبة ، ملزم بأن يعرف عن نفسه الحقيقة كاملة ، مهما كانت مرة أحيانا ، لكي يصبح أفضل ، لكي ينتصر على نفسه .

فيرا شيتوفا

مجلة الفيلم السوفيتي

أكتوبر ١٩٨٠

٦

حنين

خميس الخياطي (تونس)

حنين

أندريه تاركوفسكي ، اسم له اليوم وزنه وصداه في السينما العالمية ، انه أحد أهم عمالقة السينما العالمية بلا منازع ، ولا أحد يقدر أن يشكك في قيمته حتى البيروقراطية السوفياتية ، أو قل إن هذه البيروقراطية متمسكة بمبادراتها السلطوية حتى أصبحت عدوة تاركوفسكي وأمثاله من السينمائيين السوفيات ذلك أن تاركوفسكي سوفياتي أو بالأحرى روسي الثقافة والنزعة مثل نظيره كونتشالوفكسي الذي ساعده على إخراج فيلمه الطويل الأول «طفولة ايفان» (١٩٦٢) الذي نال جائزة مهرجان «البندقية» في السنة نفسها واعتبره الفيلسوف الفرنسي الراحل جان بول سارتر من أهم آثار الستينيات .

أما الفيلم الذي فتح أمام تاركوفسكي أبواب العالمية ولكنه أغلق عليه أبواب بلده فهو فيلم



حنين

«أندريه روبلوف الذي منع طيلة ١٢ سنة من العرض لأنه يرمي عرض الحائط بالتفسيرات والشروح المادية ليعمد إلى مواقف روحانية، يندمج فيها الفنان بالمادة، يمتلكها، يطورها، فتصبح معبرة عنه وعن أمانية، وما أفعال روبلوف ومواقفه الا تجسيد لهذه النظرة. وعلى رغم الصعوبات والعراقيل، يتمادى تاركوفسكي في بلورة نظرته الشخصية إلى تعامل الانسان مع العقيدة وبالأخص مع روح الديانة الأرثوذوكسية (تيار بين التيارات المسيحية العديدة انشق عن كنيسة روما سنة ١٠٥٤)، ونجد ذلك في أفلام «سولاريس» (١٩٧٢) والمرآة (١٩٧٤) وبالأخص في فيلميه الأخيرين ستالكر ١٩٧٩، والحنين ١٩٨٣ ومن المعروف ان أندريه تاركوفسكي اهتم بدراسة فنون عدة مثل الموسيقى والفنون التشكيلية وعلم الجيولوجيا ودرس اللغة العربية مدة سنتين (١٩٥٢/١٩٥٣) وقد نجد لهذه المعرفة أثراً على أعماله السينمائية.

و«الحنين» كما هو معروف في اللغة العربية هو «الشديد من البكاء والطرب، ويقال هو صوت الطرب كل ذلك عن حزن أو فرح، والحنين هو الشوق وتوقان النفس». (لسان العرب) وفيلم أندريه تاركوفسكي هذا يدور موضوعه على الحزن والطرب، والشوق والمعاناة، شوق الانسان إلى معرفة الحقيقة ومعاناة البحث عن الحقيقة.

لقد شاهدنا الكثير من الأفلام التي تدور أحداثها في شمال ايطاليا، كانت المناظر مشمسة وافاق الرواي واضحة جلية والطرق الزراعية تدل على مرور الانسان. وتحت انظار هذا السوفياتي اللاجئ، تصبح هذه المناظر ضبابية ممطرة مبللة تدوب فيها علامات الأشياء والطرق الزراعية خالية، بهذه المناظر يبدأ فيلم «الحنين» مثقف روسي تصطحبه فتاة جميلة ذات شعر شعث يغطي كتفيها ويبحث الروسي عن أثار مؤلف موسيقي في أماكن ليست لها علاقة ظاهرية بالموسيقى، وكأن الموسيقى، مثل الشعر، موجودة في أي مكان ويصعب اكتشافها إلا لمن لديه الموهبة والصدق وصاحبنا جورسياكوف (تمثيل أولاغ يانكوفسكي) يبحث في مخيلته وواقعه وذكرياته في آن واحد ثلاث نساء وطفل وكلب، واقفون كأنهم اقتلعوا من النسيان. هذا هو الماضي أما المخيلة والواقع، فهما يمتزجان ويتفاعلان. ذلك المنزل الذي يسكنه جنرال يحب الأوبرا الصينية، وهؤلاء العمال الذين يبحثون عن «أشياء» بين ماء المسبح الساخن، وذلك «المجنون» الذي يئس من ضحالة الناس وفقر أحاسيسهم ينتحر حرقاً على قمة تمثال بعد أن دعا

الناس إلى الحقيقة. وبين هذه المشاهد يحمل يانكوفسكي شمعة يريد ايصالها إلى مكان ما من دون أن تفقد شعلتها، يخفق مرة وثانية وينجح ثالثة. . ولكنه يفقد الحياة.

ليست أفلام تاركوفسكي صعبة، ان مواضيعها تتلخص في عبارة «البحث عن الحقيقة» ولكنها غزيرة المفاهيم والصور والمعاني، كل صورة وكل مشهد في حد ذاته يمثل طبقة جيولوجية في حقل المعرفة والأحاسيس ولكنها مترابطة بواسطة الشعر، والشعر هنا من تأليف والد تاركوفسكي والذكريات في هذا الفيلم هي المحرك الأساسي في البحث عن الذات والتوق إلى الأبدي، إلى الله ولا غرابة في أن يبدأ الفيلم بمشاهد في كنيسة وينتهي بادماج الطبيعة ذاتها في كنيسة أكبر.

تاركوفسكي في فيلميه الآخرين يبرهن عن كونه صاحب رؤية فذة ليس لها مثيل في عالم السينما. كل عنصر من العناصر «الفيلمية» مختار بدقة وبدون صخب كما هي الحال في معظم أفلام العالم، ومن المؤسف حقاً أن يجد هذا الفنان في الاتحاد السوفياتي. أنه متهم بالنخبوية وبطرح المواضيع الأخلاقية والفلسفية واستعمال المنظور التقييم الذاتي وعدم الاهتمام بالجمهور. وكل هذه الصفات تتنافى وسينما «الواقعية الاشتراكية».

لذا، أخرج تاركوفسكي خمسة أفلام في عشرين سنة من العمل في الحقل السينمائي السوفياتي. أكثر من ذلك، عمل ممثل الاتحاد السوفياتي «سرجي بندارتشوك» في دورة «كان» لسنة ١٩٨٣ على ألا يحصل فيلم «حنين» على جائزة، فنال الفيلم جائزة الابداع مناصفة مع فيلم «المال» لروبرت برسون الفرنسي. ولم يوزع هذا الأثر القيّم والرائع الا بعد سنتين من إنتاجه غريب أمر السينما السوفياتية إنها تقتل اطفالها الأذكياء لتطعم أطفالها العاجزين فكرياً وسياسياً وسينمائياً . . ثم تشكو من هيمنة السينما الأميركية؟

اليوم السابع/ باريس

١٩٨٥/٦/١٧

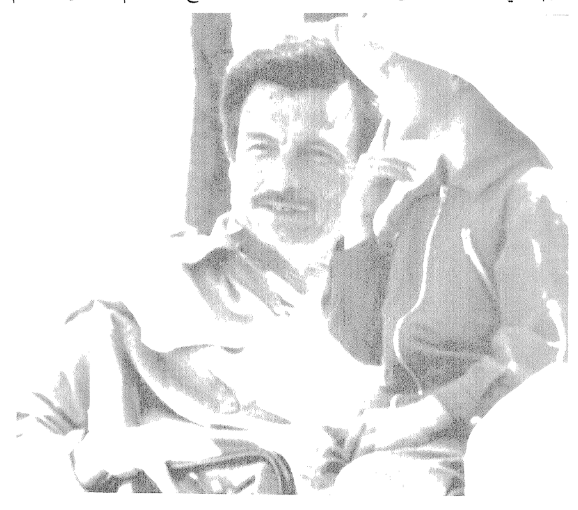
٧

القربان

محمد رضا (لبنان)

القربان

ملخص : التقاء عدد من الأشخاص في بيت الكسندر احتفاء بعيد ميلاده، التلفزيون يعلن عن نشوب الحرب الثالثة وانفجار القنبلة النووية. الذعر يصيب الزوجة أديلاد بهستيريا، والطبيب فكتور يحاول اسعافها، ولكن ساعي البريد أوتو، المثقف والمطلع، يوحي لألكسندر بالذهاب إلى بيت ماريا (ساحرة طيبة وخادمة بيوت) في نفس الليلة لممارسة الحب معها لأن ذلك سيخلص العالم من خطاياه. يتسلل ألكسندر في ذات الليلة من بيته إليها لكنه هناك يحس بالرغبة في الحنان والتعبير عن الذات، أكثر من ترجمة أحاسيسه إلى غرائز. في صبيحة اليوم التالي، وبعد عودته إلى بيته، ينتهز فرصة تناول الجميع، بما فيهم ابنه الذي لا يتكلم



أندريه تاركوفسكي مع ابنه أثناء تصوير فيلم «القربان»
عام ١٩٨٥

الإفطار – بعدما تبين أن النبأ لم يكن صحيحاً – ويقوم بحرق بيته الكبير بأكمله تنفيذا لوعد كان قد قطعه في دعائه إلى الله بأنه مستعد للتخلي عن كل الماديات إذا ما منح الله الانسانية فرصة أخرى.

هذا هو ثالث فيلم للمخرج أندريه تاركوفسكي ينتخبه «كتاب السينما» في قسم «أفضل أفلام العام». الفيلم الأول كان «ستالكر» (١٩٨٣) وقد ورد في الكتاب الأول، ثم «حنين» («نوستالجيا» – ١٩٨٤)، وقد ورد في الكتاب الثاني، والآن فيلمه الجديد والأخير بعدما توفى في أواخر العام الماضي.

أنه لمحزن كثيراً ذلك الموت عندما يطال أناسا تحب فيهم عطاءهم ومقدار ونوعية هذا العطاء، بدءا من التاريخ القديم عرف الانسان الأول أن الموت قدر لا مفر منه يصيب الجميع، لكنه إلى جانب ذلك عرفوا ان اسمى الأحزان هي تلك التي تغلف منايا الذين صنعوا الأجزاء والاطراف الروحية والاجتماعية والأدبية والفنية من هذا العالم. الكفن يكبر ليسع، إلى جانب الجثة المادية، مقادير مسلوبة من كل متأثر أو متعلم أو متحسس للعطايا الانسانية التي وهبها ذلك الانسان، لكن المقارنة بين موت الكبار – وتاركوفسكي لا ريب أحدهم – وبين المخرج كحالة راهنة، ليس من باب المناسبة وحدها، بل أن العلاقة بين الحياة والموت، والدرب المرصوف بين الإنسانية والعطاء هما موضوع هذا الفيلم.

العلاقة بين حال تاركوفسكي وحال بطله ألكسندر لا يمكن تجزئتها إلا في حدود بعض تفاصيلها التي ترسم، في النهاية، الفوارق الواهية بين الحياة والفيلم الجيد، وان كان المرء قد تمنى لو أن الجائزة الأولى لمهرجان «كان» الأخير قد ذهبت اليه (بدلا من ذهابها إلى فيلم «المهمة») فليس من باب عاطفي على نحو تقدير يرضي الأحاسيس ويظهر «كان» على صورة المتفاعل مع الحالات الإنسانية الخاصة، بل لأن «القربان» هو الفيلم الذي يستأهلها بالفعل والسبب الوحيد في كونه لم يحصل عليها يكمن في أن المهرجان مازال يسعى ـ منذ سنين – للبرهنة للأميركيين (الأكثر اتفاقاً عليه) بأن محفله ليس للأفلام الفنية وحدها على أساس أن «المهمة» فيلم ذو طابع غربي/ هوليووودي (مقابل طابع شرقي/ سويدي يتحلى به فيلم تاركوفسكي) ولو أنه على قدر من الجودة.

الناقد يجد نفسه غير قادر على تجاهل هذا الموضوع لأن «القربان» (الذي خرج بجائزة لجنة

التحكيم الخاصة الكبرى التي مازالت على اسمها الثانية) يبحث فيما يحه شؤونا تتصل بالماديات والروحانيات . بذلك التوازن المفقود في حياتنا والمفقود كذلك في نتائج لجنة التحكيم . هذا إلى جانب أن أية مقارنة (سنبتعد عنها هنا) بين الفيلمين أوبين «القربان» وأي فيلم اخر قدم في «كان» لا تنتهى – لغويا وجمالياً وفنياً أيضاً – إلا لصالح فيلم تاركوفسكي .

في تناولي لفيلم «ستالكر» (ص ١٤٣ – الكتاب ١) كتبت ما يلي :

فيلم صعب ، وربما أندريه تاركوفسكي اليوم هو «أصعب» مخرج علي قيد الحياة ، لكن الذي لا شك – عندي – فيه هو أنه ، مع (ستانلي) كوبريك مثلا ، هو من القلة النادرة في سينما اليوم التي تؤلف أفلامها تأليفا يتناول كل لقطة وكل عنصر تتضمنه ، انه يحول الموسيقى والشعر والتاريخ والسياسة كلها إلى مرئيات وذلك بتسليط كاميرته علي عناصرالحياة المرئية ذاتها وكأنه يسدد على أن كل الفنون والفلسفات قد انطلقت من الطبيعة ذاتها ، وعمرت طويلا مستمدة حياتها من حياة الشجر والماء وكذلك الإنسان ولو أنه دوما ما يبقى موضع تساؤل مثير» .

الملاحظة ذاتها يمكن أن تقال عن «القربان» بل هي ذاتها التي تغلف كل اعمال تاركوفسكي الذي يؤمن بأن الفنان الحقيقي «يتبع خطاً مستقيما واحداً وان يكن بتكاليف باهظة أو بمستوى غير سوي ، انما دائما بأسم فكرة واحدة ومفهوم واحد ، (تاركوفسكي في كتابه «نحت في الزمن – ١٩٨٦) سينما تاركوفسكي هي مزيج من البحث عن التوازن المفقود بين الروح والمادة في عالمنا وبين الباس تصرفاتنا وحياتنا غلافات جمالية وشاعرية ورمزية ، سينما لتقديم الأعماق لأن لا شيء في الواقع هو فقط على ما يبدو عليه في الظاهر ، ولأن السينما عنده ، تخسر من شخصيتها الكثير عندما لا تحاول استيعاب اللامرئيات من زمن ونفس وروح ، لاحظ اهتداءه إلى الطريقة التي يصور بها الهواء . في «المرآه» وحين تجلس بطلة الفيلم (مرجريتا تريكوفا) أمام العشب الأخضر الممتد صامتة . نسمات هواء تبدأ بالورود وتزداد اتساعاً وثقلا ونلحظها بالنظر إلى العشب الاخضر وهو يبدأ بالتمايل ، لاحظ في «حنين» و «القربان» الشبابيك المفتوحة والستائر المتطايرة دوما بفعل الهواء . انها دوما كذلك حتى لتكاد تقرر النهوض من مكانك واغلاق ذلك الشباك . تلك المروج وتلك الستائر انما تتحرك بفعل النسيم ، وهذا النسيم هو بيت القصيد في تلك المشاهد لأنه جزء من الطبيعة التي يريد تاركوفسكي الحديث عنها وابراز دورها في كل فيلم له .

في بداية القربان يفتح تاركوفسكي على أرض سويدية مفتوحة وشاسعة. هناك بحيرة في يوم ضبابي ساكن، أول ما نلحظه رجل وابنه يزرعان شجرة ويدعمانها بالاحجار، كلاهما بعد ذلك، يبتعدان ويتقاربان ومن بعيد يأتي ساعي البريد على دراجته وتمضي الكاميرا في مشهد يمتد عشر دقائق، أو نحوها، عاكسا ملامح من شخصيات الأشخاص الثلاثة. بعد ذلك ننتقل مع الرجل وابنه إلى حقل اكثر اخضرارا، الأب جالس يروي حكاية وابنه يلعب قريباً. ينسحب الابن من الصورة بطيئاً، وتتحول الحكاية إلى كابوس داخلي مؤرق. يفيق الأب من كابوسه ويبحث عن ابنه في هلع، ابنه، الذي لا يتكلم، ينقض عليه فجأة في ايحاء يربط بين مخاوف الرجل الدفينة (من الحياة والمستقبل على الأقل) وبين تجسيد ذلك الخوف في شكل معالم الجيل المقبل.

الفيلم يأخذنا بعد ذلك إلى عالم الرجل الذي يعيش عصرا غير انساني. في عيد ميلاده (ذات الليلة) هناك زوجته والخادمة والطبيب وساعي البريد واما ابنه (الابكم؟) فإنه يصعد غرفته لينام. هنا يصرف تاركوفسكي وقتا ملحا لدخول اعماق هذه الشخصيات القليلة التي جمعها، زوجته التي تفيق من هستريا انتابتها ذعرا عندما سمت بالانفجار النووي تتساءل «لماذا يفعل الناس مالا يريدون؟» موحية بأنها لم تكن تريد هذا الزواج، كلامها هذا لايضايق زوجها ولا صديقهما الطبيب الذي مازال يمني النفس بالسفر إلى استراليا وبدء حياة جديدة. ساعي البريد فيلسوف تعلم من القراءة التاريخ والثقافات وهديته إلى الكسندر في عيده خريطة قديمة لاوروبا، خريطة زالت من معالمها الحدود موحية بعالم أكثر تماسكا ووحدة. هذا التلميح (عاكسا بالضرورة علاقة الشرق الاوروبي بالغرب) يتبعه – بعد دقائق وجيزة – إعلان التلفزيون السويدي بأن حربا قد اشتعلت وان القنبلة النووية قد القيت. هنا يبدأ أهم ما في الفيلم: ألكسندر الدائم القلق على ابنه النائم صار وحده بعدما القى الليل بوشاحه. يتجه إلى الله (مباشرة وليس عبر الصلات المتأثرة بـ «الثالوث المقدس») طالباً منه أن يمنح العالم فرصة أخرى «افعل ما تريد» يؤكد ثم ينسحب إلى أريكة خائفا ووجلا حيث يستلقي لينام. سريعاً نسمع طرقات على الباب وأوتو ساعي البريد، يوحي له بمعاشرة الساحرة الطيبة ماري. يتسلل من بيته ويصل عندها، لكنه يجلس هناك يحادثها ويبكي أمامها ثم يعود، أو بالأحرى نجده يستيقظ ثانية على صوت آخر.

إلى جانب الخيط الديني المسحوب بدءا من التوجه إلى الله (وتاركوفسكي المخرج الروسي

الـوحـيـد الـذي أعـرفـه مـؤمـنـاً إلى هـذا الحد) ومـرورا بـالـرمـزيـات والموحـيـات مـن الأسـمـاء والشخصيات. هناك خيط آخر هام للغاية ايضا يمتد طوال هذا الفصل. ذلك ان سرعة نهوض ألكسندر من الاريكة حيث طرق اوتو الباب مقصود بها عدم الولوج في المعالجات التقليدية للحلم، ، لكن هذا لايعني ان الكسندر لم يستغرق في النوم فعلا - بعد دعائه - وان أوتو انما صورة رمزية وردت إليه في الحلم وان الرحلة كلها (من بيته إلى بيت ماري القابع في القرية) لم تكن بدورها حلما، وما يؤكد ذلك استيقاظها ثانية بعد افتراض عودته إلى بيته. أهمية هذه النقطة هي الفصل بين الحلم والواقع. كلاهما في النهاية مر، الأول لأنه غير قابل للتحقيق والثاني لأنه معيش أساساً، لكنهما متباعدان نحواً حين يصل الأمر إلى محاولة الخروج من أي منهما بنتيجة. دعاء ألكسندر، إذن ، يتبعه حلم القدرة على تحقيق المستحيل وانقاذ العالم. النقطة غير المهمة الوحيدة هنا هي الوقوف كثيرا في تحليل ما إذا كان ذلك الفصل حقيقياً أو حلمياً لأن كلا الاستنتاجين غير كاملين وقد قصدا ان يكونا هكذا.

المهم، فعليا، ان الحرب النووية لم تنشب، وسواء تفسير ذلك يعود إلى استجابة الله لدعاء الكسندر أو لا، فإن الكسندر نفسه اعتبر أن عليه رسالة يؤديها وهي نبذ نفسه بعيداً عن العائلة والماديات أنه يحرق بيته الخشبي الكبير. يقدم بذلك قرباناً صغيراً/كبيراً دون أن يصاب بلوثة الفعل وان كان نقله إلى المستشفى ينم عن عدم اعتقاد الآخرين في خير.

المشهد الأخير زبدة الفيلم وأحد أجمل مشاهده: الصبي تحت الشجرة ذاتها وقد بدت الآن ممشوقة، طويلة وجميلة، الابن يستلقي تحتها في راحة والكاميرا ترتفع من عند ساق الشجرة الى جذعها ثم فوقها كاشفة عن البحيرة الجميلة الساكنة حيث ينتهي الفيلم. لقد حقق الصبي وصية والده: حمل رسالة الاستمرار وجمالية المشهد توحي بأنه قد نجح، كما تشدد علي دوره في بناء مستقبل أفضل.

تاركوفسكي يهدي الفيلم إلى ابنه، كما يفعل الكنسدر بغرسه تلك الشجرة، وهذا يبدو طبيعيا مع كل ما يحمله الفيلم من ملامح عاطفية وعقلانية تشدد على العطاء والبذل من اجل المستقبل. ولأن سينما تاركوفسكي واحدة فإن المرء يتبع، ولو بمشاهد مختلفة من فيلم إلى آخر، مفاهيم ومقولات يؤمن المخرج بها ويكررها مؤكدا أهميتها . فكما في سولاريس وستالكر هناك تساؤل حول ما آل اليه العلم هنا يضع المخرج يده على قلب الحقيقة عندما يضع

على لسان بطله الكسندر التساؤل المر عن ذلك العلم الذي دوماً يبدأ كخطوة في صالح الانسانية لينقلب ضدها (سولاريس، بأكمله كان عن هذا الموضوع). أيضا هناك الايمان أن تاركوفسكي لا يقدم فيلما انجيلياً لكنه يقدم فيلما دينيا/ روحانياً فريدا كان قد سبق وأن أوحي به في «أندريه روبلوف» سولاريس، ستالكر، وحنين الرمزيات المستخدمة ليست بدورها جديدة الماء عنوان الحياة موجود، مطراً او بحيرة أو نهرا، في كل أعماله، العشب والهواء وأشياء الحياة التي تتنفس من طبيعتها. الأكثر من ذلك الصبي الذي لايتكلم هو ذاته – رمز وبعد – الفتاة البكماء في «المقتفى» والمعنى المنشود هو جيل مسلوب من حق الحياة بفعل الحاضر الموحش.

هذه التكرارات لا تضعف أيا من أفلامه، بل هي ملامح اساسية تحفظ لها قيمتها الفكرية كما الجمالية، ما هو جديد هنا هي درجة مزجه بين اسلوبه التعبيري الخاص وذاك التابع لفنان آخر هو انجمار برجمان، تاركوفسكي هنا هو في أرض برجمانية، البيت على البحيرة، الوداعة، الفاصل الزمني المناسب بين الشخصيات، الممثل الرئيسي (جوزفسون) ومدير التصوير (نكفست) كلها عناصر برجمانية، كذلك هناك الأعجاب المتبادل بين تاركوفسكي وبرجمان وإلى حد يصير صحيحاً القول أن تاركوفسكي ليس تلميذا بل هو بدوره استاذ له مقومات ومعالم خاصة وحقيقة ان فيلمه الأخير هو القريب من عالم برجمان لا يعني سوى الاستفادة من ذلك العالم في معالجة مناسبة.

الفيلم مليء بالرغبات والهموم الإنسانية. يكفي الهاجس النووي الذي نعيشه والذي عكسه تاركوفسكي هنا بأصغر وأبسط وسائط تعبير: صوت طائرات حربية هادرة، بيت يهتز، صوت وصورة (غير واضحة) تلفزيونيان يعلنان نهاية العالم، الذعر الذي يصيبنا هو ذاته – ان لم يكن اكبر – من ذلك الذي كان سيصيبنا لو انه عمد لتصوير الهول الواقع، تاركوفسكي لا يتجنب المشاهد ذات الحجم الكبير وينجح في تصويبها لتخدم فكر الفيلم تماما كما الصغيرة، مشهد الحريق حي وكبير والكاميرا تتبع انتشاره وكبره منذ أن بدأ صغيرا يلتهم الستائر في احدى الغرف إلى أن حوى البيت بأكمله محولا اياه إلى شعلة واحدة، في مشاهد مختلفة (قبل فعل الحريق) يعود الكسندر/ تاركوفسكي لالقاء النظرة على الصبي / المستقبل. هذه المشاهد المفعمة بالحب والسكينة هي بذات الجمال والقدرة على التعبير كأي من المشاهد المباشرة والمفزعة الأخرى مثل نشوب الحرب أو الحريق الكبير. بفضل نكفست، يجيء التصوير خطوات متقدمة صوب الفن

الجمالي/ النفسي المطلق، لكن تاركوفسكي هو الذي يبقى ممسكاً في النهاية بكافة الخيوط والابداع الذي نلتهمه بأحاسيسنا – على طول مشاهده – يضعنا مباشرة في أوج حالة الفن السينمائي قيمة وجمالاً وفكراً . ان مات دون فيلم آخر، فاعمال تاركوفسكي الطويلة السبعة تبقى حضارة مؤلفة مسيرة أحد أهم فناني القرن .

كتاب السينما / بيروت

١٩٨٧

الباب الخامس

فنانون وكتاب

ستانسيلاف ليم مؤلف «سولاريس»

هناء عبد الفتاح

١

ستانسيلاف ليم مؤلف «سولاريس»

ولد ستانيسلاف ليم عام ١٩٢١ في بولندا ، وأنهى تعليمه متخصصاً في السبيرناتيكا أي علم الضبط ، وقد احترف الكتابة وتخصص في كتابة الدراسات والمقالات والقصص العلمية ، وله تجارب مسرحية فانتازية هامة .

يعد ليم أحد المجربين الأوائل وأهم الرواد في مجال الرواية والمسرحيةالعلميتين البولندية ومجددهما ، وتشمل – عنده – موضوعات وقضايا إنسانية وبيولوجية تساير التقدم العلمي والحضاري. من أهم أعماله الروائية، غيمة ماجيلان – ١٩٥٥ وعدن ١٩٥٩ وسولار ١٩٦٨ ، وكذلك مجموعاته القصصية القصيرة، يوميات فلكية ١٩٥٧ ، والوهم الكبير ١٩٧٢ وأهم مسرحياته التجريبية في مجال أدب مسرح الخيال العلمي ، أأنت موجود يا مستر



سولاريس ١٩٧٢

جونز؟! وساعة استقبال البروفيسور تارانتوجا - وليلة قمرية - وهي المسرحيات التي نقوم بترجمتها في هذا الكتاب.

قام ليم كذلك بكتابة العديد من الأبحاث العلمية الأدبية حول شتى الموضوعات والقضايا الثقافية، حيث تتداخل فيها النظرية الأدبية وعلوم الفلسفة والجمال.

ومن بين هذه الدراسات كتاباه الهامان «فلسفة الأحداث العارضة» - ١٩٦٨ - الفانتازيا المستقبلية ١٩٧٢.

كتب عنه النقاد والبحاثة الأوروبيون عدداً من الكتب النقدية والعلمية، آخرها «ليم والآخرون» للباحث البولندي انجي ستوف.

انشغل ليم في المرحلة الأولى من إبداعاته بقضايا هي مزيج من المناظرات الأدبية والفلسفية الإنسانية العامة والمستقبلية، التي اتخذت طابعاً تجريبياً خالصاً. ويريد ليم في كتاباته تصوير لقاء الإنسان بظواهر متغيرة تختلف اختلافاً بيناً عن الظواهر الطبيعية المتسمة بمعايير وقياسات أساسية تتوافق وطبيعة الأرض التي نحيا فوقها.

تبقى هذه الظواهر حتي النهاية غير مفسرة، حيث الفضاء الحقيقي هو فضاء لا نهائي، وحيث البشر ذوو المعايير والقياسات الأرضية ليس بمقدورهم تحليلها والقيم بتفسيرها ويقوم ليم بالاستعانة لإيضاح مفهومه داخل كتاباته الروائية والمسرحية بالنظرية الأنثروبولوجية، ليطرح تساؤلات هامة.

- ما الذي سيحدث للإنسان إن التقى بشيء أو ظاهرة تتفوق على قدرات علمه واستبصاره؟!

- أسيكون بمقدور الإنسان أن يقنع بها، ويوافق على وجود المتفوق عليه؟!

وتبقى الأسئلة مطروحة، وهي أسئلة قلقة مستفزة، باحثة لها عن إجابات من وراء سطور أعمال ليم المتضمنة أطروحات عملية وفلسفية، تشير إلى معنى الوجود الإنساني فيما وراء الطبيعة، وتثير تساؤلات «هاملتية» أخرى حول عجز البشر عن فهم عالمهم المحيط: أي الرغبة في الوصول إلى الحقيقة المطلقة.

لا يؤلف ليم كتبه بطريقة فوقية، أو بأسلوب يعتمد على الإثارة، لأنه لا يهدف إلى سرد مغامرات بوليسية. إن قصصه ورواياته ومسرحياته تتضمن أفكاراً عامة، هي جزء لا يتجزأ من الأفكار الإنسانية والعلمية/ الفانتازيا التي تشغله وتثيره ويتغير أسلوب ليم بتغير المراحل الزمنية المتعاقبة. فهويرى أن الأدب المسمى science Fiction أي الأدب العلمي - يقترب عاماً بعد عام من هاوية الخطر. ومنشأ هذا الخطر مفاده أننا نفقد تعرف الأخطار التي تهددنا ويزداد حجمها في العالم، لدرجة، أنه ليس بوسعنا التحقق من وضعيتها الحقيقية وحجمها الطبيعي، وأننا لا نتبين تماما الاختلاف بين وزنها الفعلي وقيمتها الموضوعية، فيما يتعلق بقدرنا الآني ومستقبليات الآتي يقول ستانيسواف ليم:

«أحاول أن أتخيل خصوبة ثقافة المستقبل. ليس هذا حدساً جدياً عميقاً، وليس هذا كذلك، إرهاصاً روائياً. إنه شيء أقرب ما يكون إلى التوسع الميكروسكوبي لأفق فكرنا. ولأن الأمر يخص الفكر، وخصوبة الثقافة، وعطاء العمل الفني، وتلك الافتراضات الخيالية، لذلك نكتشف ثراءً في حجم الخيال والتصور في ميدان الأدب. إنه خيال له خصوصيته وسيطرته، وربما يكون هذا الخيال غير مريح، لكن له سلطانا عظيما. إنه خيال من الدرجة الثانية: حيث أبطاله ليسوا بشخصيات إنسانية. مثلما يوجد في القصص العادية، بينما ألفت هذه الأعمال خصيصاً لتعرض أبطالاً آخرين. فهل هذه روايات ومسرحيات فانتازيا خالصة؟

يطرح ليم سؤالا حول كينونة الرواية والمسرح العلميين . . لا أعرف إلى أي مدى كانت صحيحة هذه التسمية. لا أعرف! وأعترف أن هذا الأمر لا يعنيني كثيرا. إنه - على أي حال أدب يظهر فيه عالم خاص بساكنيه لا أقوم بوصفه. إنه أدب خالص وعن الأدب في الوقت ذاته. وليس مفهوماً يقف بالمرصاد ضد الرواية والمسرح. ولذلك فإن أدب ليم لا ينغلق على نفسه في أثناء ممارسة كتابته، وإنما هو أدب يتخطى حدوده المرسومة. حتى يبدو عليه أنه فن تشكيل المستقبل، أشبه بتقرير عن اللقاء المستقبلي المرتقب بين الإنسان والآله الحادة الذكاء والحكمة. إنه صنيعة يده، أطلق عليها اسم جوليم فهو أدب أقرب ما يكون إلى المنهج العلمي النظرة لنصوص مؤلفة من قبل مؤلفين غير أنانيين. إنهم مجرد آلات حاسبة (كمبيوتر). ترهص بمستقبل القرن الواحد والعشرين ، حيث قضية التواجد المشترك لحوار ثنائي: إنساني وغير إنساني

للذكاءين البيولوجي والآلي. ويمثل هذا الحوار بدوره مفتاحاً من مفتاتيح المستقبل لفهمه والوعي به.

«. . . في الرحلة التي قطعتها في كتاباتي، لم أكتب عن الشخصيات المتداولة نفسها - يستطرد ليم قائلا - ولو فعلت ذلك لأصبح الأمر مستحيلا من حيث التنفيذ التقني. فضلا عن الشعور بالملل الذي يمكن أن يصاب به قارئي. لكنني أكتب كذلك مداخل ومقدمات لهذه الأعْمال، لأسهل استيعاب قارئي لها، وتسعى هذه المهمة برمتها إلى الوصول لما أراه: من أننا لا نعرف في حقيقة الأمر ما الذي سيكون عليه العالم بالضبط؟! «يؤكد ليم بأنه ينبغي أن نكون معدين لكل شيء: أي لكل ما هو ممهد للتفكير على شريطة أن يكون هذا التفكير منطقيا متسما بحساسيته المرهفة. فالأدب لا يعتمد على تلك القواعد القاسية التي يتقيد بها العلم، بل يتعايش داخل العالم المشترك وهو الانحراف عن الأشكال أو اللوائح والأطر التقليدية المتعارف عليها ليمكن للأدب أن يكون أكثر اقتراباً من الحدود التي يسمح بها العلم وتوقعات المستقبل العلمي.

ويصف ليم الرواية العلمية بأنها قد خلقت عالماً متخيلاً متميزا بأنسجامه.

فهذا النبت المنتج عبر حساسية المؤلفين والكتاب - من أضعفهم حتى أشهرهم - ينشأ في أنهم يبدعون تيارا مغايرا لما يسمى بالأدب الشائع ومخالفا له. بل يسعون لتبني ظاهرة أكثر اتساعاً تثير اهتماماً أكبر للمتلقى. وهي كتابة أعمال فريدة بأقلام أمهر الكتاب في هذا الميدان الجديد. لقد تجاهل نقاد الأدب لفترة طويلة سيطرة أدب الخيال العلمي على هذا الميدان، وكان يعتبر النقاد أن القسم الأكبر من هذه المؤلفات مجرد أعمال أدبية فاقدة القيمة، وهي لديهم تتساوى في الأسلوب والتناول - سواء كانت أعمالا منتمية إلى أدب الجريمة أو مستفيدة من طابع «الوسترن» - من الأعمال التي تقوم على الإثارة، إن وجهة نظر النقد الأدبي - بهذا المفهوم - غير صائبة.

واستناداً إلى قصص الجريمة التي يرى النقاد فيها أنها تسير على قدم المساواة مع الروايات والمسرحيات العلمية والطابع الفانتازي لهما، نجد اختلافا جوهريا، فأحداث قصص الجريمة تقع في مواقع محددة بعينها، وأعمال كهذه لا تريد أن تكون أكثر من كونها قصصاً شبيهة بتلك التي تبحث عن حلول لألغاز تتطلب من قارئيها ذكاء مغيناً، وعلى الرغم من أنه أحياناً يتفوق

أساسها الأدبي الذي يتكون داخله نسيج قصة من هذه القصص ، فتزداد كذلك قيمتها الأدبية بقدر أكثر اتساعاً من مختلف القصص والروايات والمسرحيات العلمية ، إلا أن القيمة الفنية فيها ليست بمسألة ذات أهمية .

يعنى هذا أن جميع القصص وتلك الروايات التي تدور حول الجرائم لا تشكل في النهاية بناء أدبياً متكاملاً ، بل تبحث بشكل منفرد عن مختلف الأساليب التي لا تصيب القارىء بالملل ، كما نشاهد في مختلف الحلول التي لا تنتهي للمواقف الدائمة المطروحة ، كالبحث عن مرتكبي الجريمة ، في الوقت الذي تمثل فيه الروايات والمسرحيات العلمية أساساً لبناء أدبي واضح الملامح ، نرى فيه خليطاً من الاتجاهات والموتيفات والأفكار ، يلعب فيها الشر والخير دوراً هاماً لإبداع بنيتها ونسيجها اللذين يعرضان من داخلهما قضايا المجتمع المعاصر . ويسيطر على مؤلفي أدب الخيال العلمي صمت مشترك ، ليس فقط تجاه التيار التقني لتطور حضارتنا ، بل التوفيق أمام ظاهرة الإيمان بالأخريات كالبعث والحساب وغيرهما في عصر كعصر الماكينات والآلات المركبة . ورغم ذلك فإن أسلوب الرواية والمسرحية العلميتين لم يصل بعد إلى مستوى أهمية تلك الظواهر الخطيرة التي تهددنا كظاهرة العالم الآلي الجديد ، حيث يتصف الموقف الأدبي برمته بالتناقض ، فنرى هذا النوع الروائي والمسرحي الجديد يمتص قدرات مؤلفيه ، فترتفع قيمة الأعمال وأهميتها على مستوى الأعمال الأدبية الكبرى التي يؤلفها كتاب لا يدركون أنهم يمثلون – كما يصفهم ليم – جماعة كاسندرا القرن العشرين .

وبجوار أدب الخيال العلمي ينبثق الفن الروائي الفانتازي . وكم من الكتاب استخدموا كمية ضخمة من المحابر ليتمكنوا من أن يرسموا بدقة الحدود العلمية والأدبية الفاصلة مابين هذين المصطلحين الحديثين في أدبنا المعاصر ، الرواية والفانتازية . إن ليم يتخوف من الصعوبات الناشئة عن أن معرفة الاختلاف بين المصطلحين غير مثمر على الإطلاق ، وليس لصالح الأدب الروائي الجديد ، بل إن راي براد بري وهو واحد من أشهر كتاب الرواية الفانتازية المعاصرين – يعرف هذين النوعين قائلا:

(. . .) إن الرواية العلمية تعتبر الابن الشرعي والطيع لقانون المواطن الذي يدعى (بالأدب الخالص) فهو يصغى إلى اللوائح والأطر للعلوم الطبيعية والاجتماعية والنفسية . إنه مواطن منضبط دقيق ، أسلوبه وطريقه سلوكه يمكن توقعهما . أما الفانتازيا فهي عمل أدبي أقرب

ما يكون إلى الجريمة الأدبية. فكل فانتازيا تهاجم قانونا ما وتتخطاه. أما فن الجريمة الروائي فيغطي إلهامات المؤلف وأسلوبه حيث يسترد الجسد أولا قبل أن يفجر دماءه (سكتشات ص ١٥).

أما ليم فيرى أن الرواية العلمية تمد يدها لتصافح يد الفضاء وتتعامل معه في رحابة واحتواء بينما تفتت الفانتازيا هذا الفضاء وتديره لصالحها نحو الناحية اليسري، وتقلبه رأسا علي عقب في جزئيات يصعب التعرف عليها، فتوجه البشر لينفذوا عبر جدران المستحيل.

فالرواية العلمية بمعنى آخر - كما يرى ليم - تضع الإنسان بشكل متوازن - فوق قمم الصخور المرتفعة شامخاً، أما الفانتازيا فتلفظه منها، فالسمة الغالبة التي تتصف بها أعمال كتاب الرواية والمسرحية هي أن كل مؤلف يعد نفسه مسؤولا عن تحديد - بدقة - كل من النوعين في كتاباته، ويعرف بالضبط متى يستخدم - على حدة - كلا منهما، وفق الوظيفة والطرح اللذين تستلزمهما طرق الكتابة. ورغم ذلك، فإن جميع هذه المحاولات تلفظ التمسك الشديد بتعلم الأساليب التقليدية في التناول والتفسير. وهذا ما يجعلنا - على سبيل المثال - نفرق بين بو - وويلز، فأعمالهما القصصية تقع بين الهلوسة والهذيان عند النوم، وليس من الضروري أن تكون منطقية من قبل الخيال من جانب، وبين الإفلاس المادي المتسم بالجفاف للعالم الذي عن دقته المتناهية تنبثق جميع الاستنتاجات النابعة من الافتراضات المقترة من الجانب الآخر. إن كلا اهعالمين - العقلي والخيالي - يختلط بعضهما بالبعض، ويتشكلان وفق نسب متباينة تعتمد على حرارة أقلام الكتاب، وجرأتهم في التعبير ومزاجهم اللحظي عند ممارسة الكتابة. فإذا حاولنا فصل هذين العالمين عن بعضهما البعض، فستتحول أعمال هؤلاء الكتاب إلى أعمال عاقرة غير مثمرة، يشبه ذلك تلك المحاولة العقية التي تقوم على الحدس التحليلي لبحث مسألة كم تصل نسبةالهرمونات «المذكر» المنفصلة عن «المؤنثة» والمكونة لمقومات شخصية الإنسان المحددة وتفرده؟! ويعقد ليم مقارنة بين مؤلف أدب الخيال العلمي والمؤرخ قائلا:

«. . . وباعتباري كاتبا غير مؤرخ - يؤكد ليم - حيث لا أملك طموحه، أو الرؤية الكافية التي تجعلني إياه؛ لذا فإني لا أعرف في كتاباتي معلومات كافية عن الظواهر التاريخية داخل الرواية والمسرحية العلميين. ولكن بمقدوري تحديد ما أعرف عنها في نطاق البراهين والدلائل التي تثبت أن الفانتازيا العلمية الحديثة نشأت وفق المعطيات التالية: الحواديت الشعبية، والحكايات الفلسفية الشعبية، وعالم المدينة الفاضلة اليوتوبي ذو السمة الاجتماعية الفلسفية، وكذلك الهوية

المعاصرة للتكنولوجيا الحديثة التي خرجت من مجرد كونها ظاهرة تفاؤلية تنظر لحضارة (الملائكة الآلية) لتشكلها في النهاية، إنساناً خائفاً ملتاعاً تابعاً لعصر العقل الإلكتروني المحكم، وإنجاز القنبلة الهيدروجينية المسيطرة!» (سكتشات ص ٢٥).

إن اقتراب الفانتازيا العلمية من صيغة الحكاية، يعد ظاهرة حقيقية يصعب تجاهلها. ويرى بعض النقاد أن الفانتازيا العلمية مجرد حكايات تمثل عصر الذرة حوله، ولكن وراء هذا التعريف قد تناسي هؤلاء النقاد مسألة هامة، هي أن أدب الخيال العلمي هي قصص ومسرحية تود أن تطرح أفكارها وقضاياها وفق ما يطرحه العلم، وبفضل هذا المفهوم نستطيع التعرف على عالمنا أو على الأقل يمكننا أن نتفهمه، إن سرد الحكايات العادية يتطلب من القارئ أن يكون على استعداد أثناء قراءتها للتخلص من حالة الإدراك اليومي الدائمة، بل التخلص كذلك من الوعي بما هو ممكن، وبما هو مستحيل فالحكاية بتقاليدها وقواعدها المقررة لا تطالب القارئ بالإيمان الحقيقي بعالم واقعي غير طبيعي، وإنما تمنحه تبعية لحظية وقتية لقواعدها. لذلك فهذه الحكايات عبارة عن لهو متوج بموعظة أو رسالة أخلاقية فسيناريو الحكاية لا يطالب الحاكي أو القاص بأي عمليات تستلزم شروحا مطولة. والقاص ليس ملزما بالإجابة عن أسئلة كهذه. لماذا يتحول المشط الذي قذفت به الساحرة إلى غابة؟! ولم لا تندفع مياه الحياة من منابعها؟! أو ما الأسباب التي تجعل بإمكان الساحرات الطيران؟!! . . إن قواعد حكايات ومسرحيات SF وتقاليدها تجعل المؤلف يقدم وصفات مناسبة واستيضاحات ملائمة، ليمكن له – بدوره – أن يضع نظريته العلمية المحددة، وأن يتمكن من تفسير أسباب الأحداث التي تقع من خلالها هذه الحكايات وتلك المسرحيات.

نادرا ما تقترب الروايات والمسرحيات العلمية SF من تلك الصورة التي تقوم على مجرد انتحال قائم على نسخ الموتيفات القصصية (موتيفات الحكايات). ورغم ذلك فليس ثمة صعوبة من اكتشافنا داخل هذه الأعمال الأدبية، ما هي إلا تناسخ لتجسيد قصصي لعدد غير ضئيل من المهمات وقطع الديكور والإكسسوارات، بل تتجسد فيها مواقف كاملة وشخصيات مستخرجة من تلك الحكايات مثلما نرى في مختلف أنواع الأبالسة وأشكالهم والمذؤوبين (أشخاص مسخوا ذئابا) والجن والأرواح، ليظهر كل ذلك على شكل زائرين حضروا من الكواكب السيارة في زيارات لكوكب الأرض. فالصيغ العلمية والاكتشافات الجديدة أو

الاختراعات المبتكرة ما هي إلا بدائل جديدة لمصباح علاء الدين والبساط السحري وطاقية الإخفاء وغيرها مما نلتقي به في الحكايات الشعبية . فظاهرة تغير الإنسان – وهي سمة غالبة في الحكيات والقص الشعبي – تظهر فيها باعتبارها منتجا لتحويل علمي وراثي ، أو تأثير ناتج عن القوى العضوية الكيماوية ، أو ناتج عن عملية غسيل لمخ الإنساني أو غيرها من العمليات المشابهة من قبيل العمليات الجراحية للروح البشرية ، وصولا إلى عمليات نقل المخ لأجساد أخري . فطاقية الإخفاء المعروفة في الرواية العلمية أو ما يطلق عليه بالصديري الواقي ضد الضغط ، نجد بديلا عن قارئة البخت المعروفة التي تجلب الحظ ، مخيخا مكيروسكوبيا كهربائيا ، يحمله بطل الرواية في أذنه ، أو يوضع تحت جده ، ونيابة عن العصى المتحركة التي تعاقب الأشرار . نجد مختلف الآلات الحربية الحديثة ، التي ترهص بميكنة المستقبل ، وتقنياته العسكرية المعاصرة ، وعلى رأس قائمة هذه الآلية الحربية المخيفة القنابل الهيدروجينية . أما ثيمة الساحرة التي تقوم بملء المائدة بكل ما يشتهيه المرء ، ويتعطش إليه ، فتأتي إثر حركة سريعة من اليد ، فنجد في أدب الخيال العلمي ما يناسبه ويتلاءم معه داخل ميادين علوم حديثة مستحدثة كالسبرناتيكا والوضع النسبي للذرات في جزيئات تتوالف وتتركب مع الذرات الأخرى ، فتتخلق مختلف المواد والكائنات سواء كانت حيوانات أو بشراً . إن هذه المجموعة من العوامل المتناظرة في الوضع أو التكوين أو الوظيفة ، يمكن الاستمرار في رفع معدلاتها ، لكن هذا لن يزيدنا جديداً سوى الإثبات بأن تقنيات هذا الأدب الجديد ومفرداته قد تتفوق على أكثر الحكايات جرأة وخيالا ، حتى أننا نعثرفيها على نوع من الأساطير ربما تكون أبعد زمناً وتأصيلا في عالم الميثولوجيا ، حيث تستكشف الرغبة المتأصلة في نفس الإنسان ، وهي شوقه إلى الخلود وتعطشه إلى المعرفة .

ورغم ذلك فليس الاختلاف الفني التقني ، يمثل تغيراً كاملا ، وجداراً سميكاً ما بين هذا الأدب والحكاية والمسرحية الكلاسيكية ، لذلك ففي معظم الأحوال نعثر فيها على موضوعات مشابهة كتقنيات العجائب والمعجزات ، حيث يصعب منذ الوهلة الأولى توصيف مختلف الظواهر الطبيعية واكتشافها ، كما يصعب – في الوقت ذاته – التخلص من الخيالات والتصورات والأحكام البشرية المتعارف عليها منذ أمد بعيد ، باعتبارها غير قابلة لأن تمس ، فالمعاني المستخلصة من هذا الطراز من القصص يعد تقريراً فنياً حول العمالة المتصلة بالاكتشافات الإنسانية المتصلة بالاختراعات غير العادية ، وفي جملة واحدة يمكن لنا حصر موضوعات أدب

الخيال العلمي على الوجه التالي :

اختلاف المكائن وتوصيف الآلات ، والإرهاص بالظواهر المادية ، باعتبار أن الإنسان محورها ، وهو الذي شكلتها يداه ، وهي حتى اليوم غير متواجده ، ويحتمل أنها ستوجد يوما ما ، ويقينا أن هذه الظواهر من الناحية الأدبية أقل طموحاً ولكن من ناحية التعرف عليها ، فإن طريقها يشبه الطريق التقليدي المتميزة به الحكايات الشعبية كما ينطبق الحال – على سبيل المثال – في روايات فيرن الفانتازية ، التي تظهر فيها الصعوبات والعقبات التي ينبغي على الإنسان التغلب عليها ، فيتمكن من السيطرةعلى منطقة جديدة مكتشفة تاليه من المناطق المحيطة به ، عدا سيطرته على طبيعته الإنسانية غير المثالية .

وبالأسلوب التعليمي البنائي نفسه ، يبدو لنا أدب SF من وجهة النظر التي تقوم على أساس براجماتيكي ذرائعي لتحقيق الأحلام ، أنها تمثل تقنية تحقيق الأماني ، وتغطي وجهها المبتهج السحب المنقشعة من الأحلام الثرية بالإمكانات والقدرات ، حيث تصل حدود رؤي هذا الأدب نحو بلاد مجهولة غير واقعية ، وفوق أراض غير مكتشفة بعد ، باعتبارها رؤي نبوئية للتكنولوجيا العصرية .

ففي وجود المذؤوبين (١) والجن والأبالسة والعفاريت الشريرة ، يصبح الإيمان بوجودهم بدرجة معينة ، هو بمثابة أساس نختلقه بأنفسنا ، ليستمر اللعب فيما بيننا ، بالقدر الذي نتمكن فيه من إيقافه عندما نريد ذلك ، ينطبق هذا على تصوراتنا لمركبات الفضاء السيارة – بصرف النظر عن اعتقادنا بوجودها من عدمه – فليس هذا شيئا مخترعاً ، أو مجرد مصطلح علمي تقليدي متفق عليه ، بل حقيقة متصورة لعالمنا المادي لا يمكن تجاهل وجوده . وهذا يغير بالطبع من أسلوب تقريريه علاقة الصانع (الكاتب الخالق) بالقارئ في مواجهة حقائق أدب الـ SF والاستغناء عن إضافات عناصر ما فوق الطبيعة ، والاهتمام بشكل أقرب بتفاصيل ترجمة كل ظاهرة من الظواهر وتفسيرها ، مما يتسبب عنه إنضاج الوعي بالنوع ، وتهدف إلى التغيير ، وإلى جعل القارئ أكثر شبابا وتفهما في تلقي معارف الخبرات الجديدة لما يدور في عالمه المحيط به من قريب ومن بعيد ، فعند الالتزام بالقاعدة العلمية ، التي تكتسب من خلالها هذا الأدب هو الاقتراب من حقائق العلم وميزاتها ، ولذلك يصبح – بهذا المفهوم – رفيقا للمنهج العلمي ، وأسلوبا للاستقراء ، مما يضع أقدامه فوق الأرض ، ليضع – بطريقة تتسم بالتبصر – مؤشرات تفسر بها الظواهر الخارجية الملتصقة بمحيط الأرض .

قليل من مؤلفي أدب الخيال العلمي يصل إلى هذه الدرجة من الحذر والتبصر في رؤية المستقبل بمنظور الحاضر، وتحديد أطر تصوره والتحكم فيه، على أمل الوصول إلى نتائج باهرة، تعد خميرة لخيال الإنسان وبصيرته، هذه النتائج تصبح مقدمة لتتشكل منها المادة الأدبية فنا بفضل الطريقة العلمية ومنهجها، فتتعدى إمكانات الأدب المحكمة ليصل الإنسان إلى الخيال العلمي وإلى قواه الخالصة غير المقيدة، فيحررها لتعينه في الوصول إلى مناطق غير مأمونه العواقب، حيث يبتعد الكاتب فيها من جديد عن الواقع الفوتوغرافي، ويفقد التواصل معه، ليبدو أمامنا واقعاً فانتازياً صافياً، حكاية جديدة، دون ملحق فني إيضاحي شاحب، يتخفى وراء ضباب التفاصيل اليومية المقيتة. فإن حدث هذا فلن يكون بمقدور الكاتب الارتفاع إلى مستوى القضية الحقيقية للوجود الإنساني. فيصبح القارئ وحيداً في انطباعه المريح، الممتزج باهتزازات نفسية داخلية مضرة له، تنتج عن التخوف؛ أو اللعبة البدائية الناشئة عن معايشتنا للأحداث غير العادية التي تزخر بها التجربة العلمية. ولكن أكثر ما يهم القارئ في الوقت نفسه هي لحظات الهدوء والنسيان. إن أدب الـ SF لا يحقق لنا الهدف الأول ولا يمنحنا الهدف الثاني، بل إن أكثر ما يصل إليه أو ينشد الوصول إليه يتلخص في التعبير التالي it could happened to you ويعني أن هذا يمكن حدوثه لك كذلك. فالتطور العلمي والتقني في السنوات الأخيرة وما قبلها من قرننا العشرين – بداية من القفزة الهائلة لتكنولوجيا الدمار التي تسببت عنها الحروب، مرورا بهدير الاختراعات وعلى رأسها القنابل الذرية والهيدروجينية وتطوراتها، ونمو علوم السبيرناتيكا، وصولاً إلى التركيب الداخلي لعقلية العلماء، حيث العلاقة الثنائية من الشعور بالانبهار لهذه المكتشفات والإنجازات العلمية الهائلة؛ وعدم الرغبة والكراهية والشعور بالرضا في آن واحد، لما أتت به تباعا سنوات الحروب، وبدرجة واضحة الترسانة العسكرية المتطورة من اكتشافات أكثر جرأة وضراوة للآلة الحربية المدمرة، أدى كل هذا إلى أن يصبح أدب الخيال العلمي وثيقة تسجيلية وممثلا للعصر. بل إرهاصا مخيفاً، لكل ما تجيء به هذه الاكتشافات والاختراعات التي تنبئ بما ستكون عليه حضارة القرن الواحد والعشرين!!

إن الروايات والمسرحيات العلمية – عند ليم – من خلال موضوعاتها وعبر أفكارها، لاترى أملاً كبيراً في المستقبل، وتتشكك في إمكانية إصلاحه. وكي يمكن لنا أن نغلق أطر مقارنة الحواديت والحكايات الشعبية بأدب الـ S.F ينبغي لنا أن نتذكر فن الفانتازيا الذي لعب، ومايزال

يلعب، دوراً رئيسياً في تشكيل نسيج الأدب الحديث للرواية والمسرح. لقد اعتبرت الفانتازيا نوعا من الأدب الأقل تعقيداً في الشكل والمحتوى من الرواية العلمية الجافة القائمة على الحقائق الرياضية. ففي مواجهة الفانتازيا العلمية نجد مكاناً خاصاً للرواية والمسرحية SF وبمقارنة الاثنين نجد أن الفانتازيا العلمية هي نوع من الأدب التهربي الذي يخاصم الواقع باستغراقه في اللهو، والخيال، على النقيض من أدب الـ S.F فالفانتازيا تتنبأ بما يأتي به المستقبل، وبما وراء الغيب كما يحدث الشيء نفسه في الرواية المسرحية العلميتين، وتعود الفانتازيا ثانية إلى الوضع التقليدي للحكايات المرعبة المتحدثة عن الأرواح والعفاريت والأبالسة، لكنها في الوقت ذاته لايمكن لها أن تمثل أساساً لبناء أعمال أدبية أخرى لا تحتوي على مثل هذا النوع من الحكايات، وجملة من الشخوص والموتيفات والتصورات الفانتازية، وهذا بالطبع يفتح إمكانية للتنافس لأشهر الأفلام التي خرج من بين أيديهم عدد من الأعمال الفانتازية الهامة. ورغم ذلك فإن هذا النوع من القصص من حيث النوعية الفنية والقيمة - يعد أقل أهمية من الرواية والمسرحية العلميتين.

تحيا اليوم إبداعات ليم الكاتب الروائي والمسرحي البولندي نجاحاً لتتوج أدب الخيال العلمي وقد بلغ من العمر الخامسة والسبعين، تحيا كتاباته عصرها الذهبي، ونسميه كذلك بعصر النهضة لإبداعاته ففي المكتبات البولندية الآن تظهر ثلاثة أعمال تعد من أهم كتب هذا الكاتب العالمي: «الأزمان المحبوبة» و «حروب الجنس» و «أسرار السلام الصيني» ومسرحيات ليم: أأنت موجود يا مستر جونز - ساعة استقبال البروفيسور تارانتوجا - ليلة قمرية، إنها كتب يجمع فيها ليم مقالاته ودراساته التي يحاول فيها الكاتب المتخصص في علوم «السبيرناتيكا» أن يشارك قارئه قلقه حول المستقبل، ليس من منظور حضاري فقط، بل عبر منظورالجنس الإنساني برمته وخطورة ما يهدد حاضره ومستقبله بشكل عام.

إن ليم كان دائما كاتباً يتميز بشعبيته الكبيرة ليس فقط في بولندا، بل في العالم كله حيث ترجمت أعماله إلى خمس وعشرين لغة عالمية، وفي مكتبات ألمانيا وإنجلترا نجد عدداً لا بأس به من رواياته وكتبه، لقد وجد القراء في ليم كاتب مدينة كراكوف (٢) البولندية كاتباً قاصاً سريع البديهة يسطر قلمه القصص الروائية العلمية: كما اعتبره النقاد لسنوات عديدة كاتبا من كتاب الفانتازيا، إنه كاتب ساحر فيلسوف، والشئ المدهش حقاً أنه بعد مرور أكثر من ثلاثين

عاما من صدور روايته «ثمن التكنولوجيا» وقد صدرت الطبعة الأولى منها عام ١٩٦٤، وكانت تعد هذه الرواية آنذاك حدثاً ثقافيا هاماً لمؤلفها ليم، ما يزال عملاً معاصراً يشد أنظار القارئ له، يعد النقاد ليم اليوم كاتباً فلسفيا معتبرين إياه على نفس قدر فلاسفة بولنديين مهمين مثل ليشيك كواكوفسكي ورومان إنجاردن.

لم تعامل أعمال ليم في بدايتها تعاملا جديا، وقد كان هذا مرتبطاً جزئيا بأن أفكار وموضوعات مؤلف «ثمن التكنولوجيا» و «فلسفة الأحداث الطارئة» كانت أفكارا وموضوعات تسبق ماحدث من تغيرات في سنوات الستينيات. وشارك في هذا أقدر المفكرين الذين كانت لديهم الجرأة والشجاعة للكتابة عن المخاطر التي تهدد مجتمعنا من جراء عالم التقدم المطرد للتكنولوجيا، خاصة في مجالات مثل أجهزة الوسائط الجماهيرية المتصلة بمختلف أجهزة الإعلام، والكمبيوتر وآلية الحياة المعاصرة. إن ظهور وجهات نظر كهذه في مرحلة التطور الصناعي المفاجئ بعد الحرب العالمية الثانية، جعلت المسؤولين عن التطور الصناعي يعاملون وجهات النظر هذه بمنظور نقدي خالص، ونجد هذا واضحا في التقييمات الثورية لدانييل بيل وهربرت ماركوز التي خدمت هذه الأفكار بدرجة كبيرة باعتبارها شعاراً تأسيسيا لثورة الشباب التي وقفت بالمرصاد ضمن ما وقفت ضد مخاطر التقدم العلمي/ التكنولوجي السريع المدمر لحضارتنا، ولم يختلف الوضع عما كان عليه فيما بعد في سنوات السبعينيات (على الرغم من وجود المؤشرات الأولى للأزمة الاقتصادية التي اجتاحت العالم وكانت تتصل اتصالاً وثيقاً بشكل رئيسي بارتفاع سعر النفط) عندئذ أثار التقرير الكثير من النقاش وقد كتبه دينيس ميدوز تحت عنوان حدود الارتفاع المتزايد فقد قوبل باعتباره تصوراً فانتازيا لرجل من الرجال المتخصصين في علوم «المستقبل» إن ماحدث لايعد الأول من نوعه في عالمنا؛ عندما لا يؤخذ في الاعتبار تحذير المثقفين لمخاطر ما سيحدث لمستقبل الحياة البشرية فوق الكرة الأرضية ولم يلتفت إلى تحذيرهم أو يعامل معاملة جادة. فلنذكر في هذا المقام ما كتبه الاقتصادي الكبير توماس مالثوس في بدايات القرن التاسع عشر عن مخاطر معدل تزايد الكثافة السكانية؛ والذي سخر منه ماركس سخرية لاذعة، اليوم عندما أزداد عدد سكان الكرة الأرضية إلى الضعف منذ حوالي عشرين عاما، نكتشف أن تربة الأرض تتصحر وتصبح أرضاً جرداء أكثر فأكثر! لا يكون بمقدورها تغذية سكان العالم الثالث، إن نظريات مالثوس أصبحت معاصرة رغم أنه قد مضى

على إعلانها أكثر من قرنين من الزمان، ونحن الآن لا نشعر بالاطمئنان لما سيحدث في عام ٢٢٠٠ حيث سيزداد معدل كثافة السكان في الكرة الأرضية من وجهة نظر ليم في كتابه «حروب الجنس» إلى خمسمائة مليار نسمة، والواقع يقول لنا بأن العالم لن يسمح بحدوث مثل هذه الكارثة، فالحضارة مبكرا ستعاني انكسارا – وقد نبه إلى ذلك ميدوز في مقالاته ودراساته – وإذا نظرنا إلى مستقبل حياتنا على مستوى ما ينبئ به، فسنجد أنفسنا غير متفائلين خاصة – كما يؤكد ليم– أن هذا الجوهر يولد شراً وعدوانية.

وحول الفساد الأخلاقي الذي تحمله الحضاره، وحول المتغيرات الثقافية والاجتماعية بشكل عام؛ فيمكن لنا – يقينا – أن نكتب رواية ناجحة. حيث يمنح شكل الأدب الخفيف قوى نفوذ التحذير، كان لهذه الأدب بلا شك معيار آخر ورغم ذلك فإن للقيمة الاجتماعية تأثيراً قوياً. فالرواية الفانتازية/ العلمية سواء كانت يوتوبية أو مستقبلية قد أثرت تأثيرها الكبير في تشكل الإطار الثقافي المعاصر فلنأخذ – على سبيل المثال – السينما أو ما يطلق عليه حاليا الأداء المالتي ميديا حيث يدور الحدث الجديد كثيراً في عالم يوتوبي مستقبلي مركب مستقل، ففي عالم «الفانتوم» والكمبيوتر والروبوت والسبيرناتيكا، قد خصص لها ليم مكانة خاصة ليس فقط في قصصه، وكذلك أيضا في القضايا الفلسفية وعلى وجه الخصوص روايته الهامة «ثمن التكنولوجيا».

يفخر ستانيسواف ليم اليوم – (خاصة في نصه المعروف الذي نشره عام ١٩٩١ «ثلاثون عاماً مؤخراً» – بأنه في بدايات الستينيات، قد اكتشف فكرة قد تحققت أمام أعيننا، وسميت بالواقع الافتراضي أو الفعلي، وهي عند ليم عالم الفانتوميين، إنه الواقع المصطنع يتحرك فيه بشر من لحم ودم من مجموعة (الفانتوميين) – مصممي الكمبيوتر – جذبت هذه الفكرة اليوم من ورائها متخصصين في الدعاية والتليفزيون، حيث تستغل الوسائط الكبرى لتصوغ سيناريو متكررا يذكرنا بالواقع، وقد حدث هذا منذ سنوات مضت، عندما لم يفكر أحد في هذا الواقع الافتراضي أو الفعلي، بينما نبه ليم وقتها أنه يوجد في هذا العالم إنسان يفقد الوعي بما هو حقيقي، ما هو بخير وما هو بشر (سيء) إن مشكلة الشر تلعب دوراً كبيراً في أعمال ستانيسواف ليم سواء كانت أدباً خفيفاً أو استطرادياً، ويرى كاتبنا وجود الشر – اليوم – أكثر من أي وقت مضى، من هنا يسجل ليم – وهو يشعر بالقلق – ملاحظاته حول السياسة

المعاصرة. فالديمقراطية ليست بالنسبة لكاتبنا ليم بحل أو إنقاذ، مادامت المواثيق الديمقراطية ليست بقادرة على أن توقف الشر فالإنسان المعاصر يحيا في «حضارة الموت» ويرى ليم أن «كل شيء قد خلق من أجل خدمة البشر، لينقلب ويصبح قيداً عليهم؛ بل وحتى تسلطاً واستحواذاً ليقوى ويشتد عوده ويصبح لخدمة الموت، كتب هذه المقولة في إحدى مقالاته في عام ١٩٩٤. وبعد سنوات – ومع تزايد ظاهرة المعلوماتية اليائسة – نجد أن إيمانه بالبشرية يقل أكثر فأكثر ويكتب عن هذا الأمر ككاتب معلق على الواقع ورسالته، لقد أمنت يوما ما أنه يمكن إصلاح ولو القليل من عالمنا، حتى بالكتابة عنه، لكني فقدت هذا الإيمان، يكتب ليم في هذا النص عن الكثير من هذه القضايا تحت عنوان «اللاجدوى، إن ليم عندما يكتب عن عدم إيمانه بالإصلاح الذي يحدث في عالمنا! إنما يريد أن نتوقف عن التقدم العلمي السريع اللاهث الذي يدمر عالمنا. إن يدفعنا إلى الإيمان بثقافتنا الروحية وتراثنا الإنساني وعقائدنا.

إن ليم منتم إلى عالم داروين، متعاطف مع نظرية النشوء والارتقاء فهذه النظرية، والتي كانت منذ ملايين السنين تؤثر على تقدم الأرض (فضلا عن عدد الهزات العنيفة التي تعرضت لها الأرض)، مع إيقاعها الذاتي، ففي الفترة الأخيرة بدأت تنمو وتتطور تحت إملاء الإنسان وقيادته. وهذا بدوره له علاقة كذلك بثورة العلم والتكنولوجيا، وميادين الاكتشافات العلمية خاصة «علم الجينات» الذي يهتم به اهتماماً كبيراً (كان ليم طالب طب ومؤلفاً لعدد من الأبحاث الطبية العلمية) يثبت الكاتب اليوم في أعماله الأدبية المختلفة أن لهذه الميادين، علاقة بتطور علم السبيراناتيكا، ويؤمن ليم بكثير من التفاؤل بهذا العلم الأخير الذي ربما سيكون أملا في علاج المشاكل المرتبطه بوراثة الأمراض وغيرها، كنتيجة طبيعية للتقدم العلمي لعلم الجينات. لكن التخوف الكبير من أن العلماء المجربين في علم الجينات، مثلهم مثل المحاولات التي أقيمت لإبداع واقع افتراضي أو اصطناعي للحواس يمكن أن يؤدي بهم الأمر إلى الوصول إلى «لا إنسانية» النوع البشري هومو/سابينز إنهم يقومون كذلك بتغيير كبير في المنطقة الأخلاقية والحياتية هذه التغيرات يرافقها مع ذلك تطور حضاري عام، ويبدو لنا اليوم أنه لا يوجد شئ ثابت – ثابت بالطبع بمفهوم الحياة الإنسانية – وليس بمفهوم العصر فالعالم يتغير في معدل إيقاع لاهث، فضلا عن أن كل شيء يتجه نحو النهاية، من الصعوبة بمكان إيقاف المعدل السريع للتقدم، عن جوهر المتغيرات التي تقوم في عالمنا، يرى ليم– وقد ذكرنا هذا سالفاً – أنه لم يعد يؤمن بها.

أما في مسرحيته «ليلة قمرية» فهي مسرحية أقرب ما تكون إلى محاولة الانكشاف النفسي لكائنين من البشر معلقين في الفضاء حيث يدرسان أرض إحدى كواكبه ويحللان ما يحتويه. لكن هذا العمل المسرحي بقدر ما هو مشيد على الحقائق العلمية إلا أنه يحاول في «ليلة قمرية» - بشكل خاص - أن يغوص داخل الذات البشرية ويتوغل فيها عندما تتعرض للخطر، بهدف انكشافها وتعرية ما بداخلها ليظهر معدنها الحقيقي في مواجهة لحظات إنسانية حقيقية تكتشف أمام الحياة والموت والأمل واليأس وغيرها من المشاعر الإنسانية المتنوعة.

وكما كان ليم متنبئا ومرهصاً في رواياته وأدبه القصصي والمسرحي العلمي ببعض الاكتشافات والاختراعات التي ستغير - بلا ريب- من بعض مسارات حضارتنا المعاصرة، كالنتائج التي انبثق عنها «علم الجينات» واستفادة الإنسان منه، وغيرها من الاكتشافات، نجد ليم يلعب دوراً آخر بعد تحقيق معظم ما تنبأ به، وهو دور المنذر، وتتلبسه حالة من الذعر في رؤيته لمستقبل البشرية، وكأنه الراعي الحكيم «ترزياس» الذي يتنبأ - وهو أعمى - بما ينتظر مملكة أوديب من خراب ولعنة أصابت المملكة إثر سير أوديب باندفاع نحو تحقيق طموحاته دون تريث وحكمة، فيضرب بكل التقاليد والقيم الأخلاقية عُرْض الحائط، رغبة في الاستحواذ على معرفة المستقبل، واختراق الحدود والمواثيق وأسرارها دون تريث أو تفكر، وهذا ما يفعله بنا التقدم العلمي فينبهنا ليم في معظم أعماله الإبداعية بدءا من رواياته العلمية وصولا إلى مسرحياته ذات الخيال العلمي، ينبهنا إلى أنه علينا أن ننظر إلى الحاضر دون فصله عن الماضي للوصول إلى المستقبل وإنقاذه مما يهدده، ورغم أن كتابات ليم تجمع ما بين دفتيها التحذير والخوف والإنذار، إلا أننا نكتشف فيها روح الأمل الظاهر في باطن سطوره الحاملة من بين ما تحمل روح الفكاهة والسخرية والمفارقة، وسعيه الدؤوب لإنقاذ مستقبل أجيالنا الآتية من بعدنا. لذلك فإن ليم ليس بكاتب تشاؤمي خالص، ولا هو بالمتفائل تفاؤلاً ساذجاً، إنه يتعامل مع التجارب المعملية والمكتشفات العلمية تعامله مع قضايا الحياة اليومية، فيخدش حياء أسرار العلم ومكتشفاته، ليقدمه لنا كخبزنا اليومي، وهو في فضحه لهذه الأسرار، وعرضه إياها فوق مائدة النقاش لتحليلها واتخاذ موقف تجاهها، إنما يسعى لأن يثير فينا استشعار الخطر الذي يهدد عالمنا بهدف الدفاع عن مستقبل الإنسان ودفاعاً عن مصيره قبل أن يفوت الأوان.



سودربيرج يعيد إخراج سولاريس

مصطفى المسناوي (المغرب)

٢



سودربيرج يعيد إخراج «سولاريس»

لا يمكن أن نشاهد الفيلم الأخير للأمريكي ستيفن سودربيرج، الذي يحمل اسم «سولاريس» دون استحضار سميه الذي سبق أن أخرجه الروسي أندريه تاركوفسكي قبل حوالي ثلاثين سنه يساعدنا على ذلك أن سودربيرج نفسه يعترف بأن الفيلم الجديد ماهو إلا «إعادة تصوير» لفيلم تاركوفسكي، اشترى حقوقه وقام بإنتاجه جيمس كامرون (مخرج فيلم «تيتانيك») وذلك جريا على عادة اختارها الأمريكيون لأنفسهم تتمثل في عدم تقبل إنتاجات الآخرين إلا إذا صيغت على «النمط الأمريكي».

يرجع الأمر طبعاً وبوجه العموم، إلى نوع من الانغلاق الثقافي الذي تعيشه السينما الأمريكية، والذي يجعل المشاهد الأمريكي المتوسط عاجزاً عن مشاهدة الأفلام القادمة من بلدان أخرى مالم تقدم له باللغة السينمائية الوحيدة التي يفهمها لغة هوليود، حيث لابد من



سودربيرج يعيد إخراج سولاريس

«نجوم» يعرفهم ويتماهي معهم بهذا القدر أو ذاك، وحيث لابد من قصة حب، ولابد من قصة خطية لها بداية ووسط (مع عقدة) ونهاية.

ان سودربيرج نفسه يعترف بأنه سبق أن شاهد فيلم تاركوفسكي مرتين، كما سبق أن قرأ الرواية التي اقتبس عنها الفيلم (والتي ألفها ستانيسلاف ليم) وهو في العشرين من عمره (أنظر مجلة «بوزيتيف» الفرنسية، عدد فبراير ٢٠٠٣) وكان الانطباع الذي خلفه الفيلم لديه أقوى من الانطباع الذي خلفته قراءة الرواية. إلا أنه وهو يعيد إخراج فيلم جديد انطلاقا من الفيلم القديم (وليس انطلاقاً من الرواية، كما حاول أن يوهمنا في عدد من حواراته) لا يقدم لنا أي تبرير مقنع، ويجعل الأمر مجرد صدفة، حيث يربطه باتصال هاتفي أجرته معه إحدى الصديقات وسألته عما إذا كان مهتماً بإخراج فيلم من جنس الخيال العلمي فأجاب إنه ليس مهتما «بالتطور التكنولوجي خلال السنوات العشرين أو الثلاثين المقبلة، ماعدا إذا تعلق الأمر بشيء شبيه بفيلم «سولاريس».

معني ذلك أن سودربيرج لم يقم بإعادة إخراج الفيلم بسبب سعيه لتقريب ما جاء فيه من المشاهد الأمريكي (خاصة أن لغة تاركوفسكي في هذا الفيلم يتعذر فهمها من قبل المشاهد المتوسط في كل مكان، وليس في أمريكا وحدها). وإنما قام به لأسباب أخرى غير واضحة ولا مفهومة، خاصة أنه اخرجه ضمن نظام الإنتاج الهوليودي لحساب شركة «فوكس» وكان الفيلم الثالث الذي يقوم بإخراجه في سنة واحدة بعد «أوشنز إحدى عشر» و «مواجهة أمامية كاملة») كأنه يسابق الزمن أو كأنه يدخل في نوع من التحدي المجهول. وهو يؤكد هذه الحقيقة حين يقول في حوار أجرته معه مجلة «دفاتر السينما» الفرنسية (عدد مارس ٢٠٠٣) إنه مع إدراكه أن السينما فن شعبي فإنه لا يملك أن يعمل أي شيء إذا جاء عمله غير مطابق بالضرورة لانتظارات الجمهور.

هذا الموقف من المخرج يدفعنا نحو التساؤل عن الأسباب أو المبررات الفعلية التي قد تكون دفعته إلى إعادة إخراج «سولاريس» هل يتعلق الأمر باعتبارات جمالية عامة، تقوم على أن اقتباس تاركوفسكي لرواية ليم التي ترجع طبعتها الأولى إلى مطلع ستينيات القرن الماضي قد استنفد نفسه وبات من الضروري إعادة قراءة النص الروائي من جديد بناء على تطورات العالم وعلى تحولات المجتمع وتقدم العلم وما يرتبط به من إعادة إحياء للأسئلة الميتافيزيقية الدائمة؟

أم أن الأمر يتعلق باعتبارات ذاتية فحسب، ترتبط بالرغبة في إجراء نوع من «التمرين السينمائي الحر» انطلاقا من تحفة سينمائية مارست سحرها على سودربيرغ في مطلع حياته الفنية؟ أم أنها محاولة من المخرج الأمريكي (في زمن القطبية الأحادية)، وبعد أن اشتد عوده لـ «تجاوز» ما صنعه مخرج سوفياتي أيام ثنائية القطب؟

بدون الإجابة على هذه الأسئلة، من قبل المخرج على الأقل، لا يكون ثمة من معنى لإعادة تصوير فيلم بارز ومتميز في تاريخ السينما العالمية، وستكون النتيجة حتما هي إنجاز فيلم ضعيف، بالمقارنة مع الأصل، ولا علاقة له بأعمال أصيلة سبق أن شاهدناها لسودربيرج، ابتداء من فيلمه «جنس وأكاذيب وفيديو» الذي حصل على السعفة الذهبية بكان عام ١٩٨٩، مرورا بأفلام مثل «كافكا» ١٩٩١، وانتهاء بأفلام مثل «إيرين بروكوفيتش ٢٠٠٠، وترافيك ٢٠٠١، لكن هل كان هذا هو ما حصل فعلاً؟

تدور قصة فيلم «سولاريس» عن النسختين معاً، حول العالم والطبيب النفسي كريس كيلفين الذي يجد نفسه مطالباً بالتوجه إلى المحطة الفضائية برومثيوس الموجودة في مدار الكوكب سولاريس قصد إنجاز تحقيق حول ما حصل لروادها الأربعة من العلماء الذين باتوا يتصرفون بشكل غريب وبمجرد وصوله يكتشف أن أشياء غير مفهومه تحصل على متن المحطة على رأسها حضور «كائنات» بشرية «شبحية» بها إضافة إلى أن أحد العلماء الثلاثة، وكانت تربطه به علاقة صداقة، قد انتحر، في حين اختفى الثاني عن الأنظار، في الوقت الذي كان فيه العالمين المتبقيين (رجلان في فيلم تاركوفسكي ورجل وامرأة في فيلم سودربيرج) يعانيان من اضطرابات نفسية قوية، لقد جاء هؤلاء إلى هذا الكوكب البعيد قصد فك سحره وألغازه، إلا أنهم، فيما يظهر، سرعان ما وقعوا هم أنفسهم فريسة لهذا السحر وصار الكوكب بمحيطه الغامض الذي يغطي كامل ترابه، يتصرف فيهم ويفعل بهم ما يشاء.

إن كريس كيلفين يحس بأن شيئاً ما غير عادي يملأ جو المحطة الفضائية، ولا يستطيع أن يعرف ما هو بالضبط انطلاقاً فقط من أجوبة الرائدين المتبقين على قيد الحياة ومن الوثيقة التي خلفها الرائد المنتحر، وقبل أن يتمالك هذا الزائر الأرضي أنفاسه يقع بدوره، وفي ليلة أول يوم لوصوله، ضحية لإشعاعات بحر سولاريس الغامضة. حيث يجد إلى جانبه في السرير، عند استيقاظه، زوجته ريا التي سبق أن ماتت منتحرة على الأرض بعد خلاف وقع بينهما ويعتبر نفسه

مسؤولا عنه، ونفهم أن إشعاعات سولاريس تتداخل مع النفس الإنسانية وتقوم بتجسيد كل الرغبات السرية للفرد على هيئة كائنات بشرية حية لكنها اصطناعية أو تتمتع بنوع من الحياة مختلف عن حياة الإنسان كما نعرفه.

ليست ريا الحية التي يجدها كريس إلى جانبه سوى تجسيد لصورتها في ذهنه كما تشكلت طيلة سنوات حياتهما المشتركة وبعد انتهاء هذه الحياة بموتها. إن كريس يفرح للقائها لكنه يعاني في الوقت نفسه لإدراكه أنها ليست في المحصلة سوى الصورة المتبقية عنها في ذهنه والتي لا تطابق صورتها الحقيقية بالضرورة، وتمتزج لديه الرغبة بالرعب وبالإحساس بالذنب، ومن جهتها تعاني «نسخة» ريا من إدراكها أنها ليست ريا الحقيقية. وحين يحاول كريس التخلص من هذه «النسخة» بإرسالها من حيث جاءت يكتشف أن هذه لا يمكنها إلا أن تعود إليه من جديد، وذلك بالضبط لأنها موجودة في ذهنه لا في مكان آخر.

من هنا لا تبقى الرحلة باتجاه سولاريس رحلة نحو البعيد من أجل اكتشاف حيوات أخرى جديدة خارج نطاق كوكب الأرض بقدر ما هي رحلة نحو الذات من أجل اكتشاف هذه الذات أو في الحقيقة، من أجل التيه في دواخلها، لذلك يقول أحد رائدي محطة برومثيوس (في فيلم تاركوفسكي) «العلم تفاهة في وضعنا هذا كل شيء عاجز التفاهة والعبقرية. نحن لا نريد قطعاً أن نغزو الكون، ولكننا نريد أن ندفع حدود الأرض إلى نهاياتها، لا نعرف ماذا يمكننا أن نصنع بالعوالم الأخرى فنحن لسنا ي حاجة إليها وإنما نحن في حاجة إلى مرآة في حاجة إلى اتصال لن تقع عليه قط نحن في وضع بليد لرجل يسعى نحو هدف يخاف منه ولا حاجه له به إليه، أن الإنسان في حاجة إلي إنسان آخر».

وفعلا، فبعد كل هذه المسافات الطويلة التي يقطعها رواد الفضاء نحو سولاريس، بحثاً عن حياة أخرى، لا يعثرون سوى على ما بداخل أنفسهم، ولأن ما بداخل أنفسنا ليس مضيئاً كله، يفجعنا اكتشافه ويدفع بنا إلى الإنتحار مثلما فعل غيباريان الذي يتساءل رفيقاه في المحطة صحبة كريس عن الأسباب التي قد تكون دفعته إلى ذلك فيقول أحدهم (في فيلم تاركوفسكي، دائماً) إنه الخوف، ويجيب الثاني، كلا إنه انتحر لأنه وجد نفسه في مأزق وظن أن ما وقع له لا يحصل لأحد سواه، في حين يضيف الثالث قائلا «إنه لم يمت من الخوف بل من الخجل».

لقد ماتت ريا، في الحياة الواقعية منتحرة، ورغم توهم كريس أنه يستطيع مواصلة الحياة مع ريا «الجديدة» يكتشف مفجوعا، أن هذه لا يمكنها إلا أن تكرر الصورة المتبقية عنها في

ذهنه والتي تنتهي دوما بالانتحار، انتحار متكرر، تعود إلى الحياة بعده لكي تنتحر من جديد لاأمل إذن، وكما قال شاعر الإسكندرية اليوناني كافافيس في إحدى قصائده، «لا توهم نفسك بحياة أفضل في مدينة غير هذه . . فكلما خسرت حياتك في هذه المدينة، تأكد أنك ستخسرها في العالم بأسره».

إن مصدر الألم، كما عبر عن ذلك ستانيسلاف ليم في روايته التي اقتبس عنها الفيلمان، يكمن في أننا لا نحب إلا ما يمكننا أن نفقده، الذات، مثلا أو امرأة ما، أو الوطن وحين يتساءل أحد أبطال فيلم تاركوفسكي «لماذا يجعلنا نعاني إلى هذا الحد (مشيرا على وجه الإستعارة إلى بحر سولاريس)؟ يجب الآخر لأننا فقدنا حس الكوني، لقد كان القدماء ينفذون إليه بسهولة، لم يكونوا يسألون لماذا ولا كيف، تذكر سيزيف).

ولماذا نتذكر سيزيف؟ إنه حاضر هنا والآن عبر مجموعة من أسماء الميثولوجيا الإغريقية، هناك، مثل، المحطة الفضائية التي تحمل اسم بروميثيوس، أي سارق النار الذي عذبه زيوس بأن أوثقه فوق صخرة وجعل نسرا يلتهم كبده كل يوم، وهناك زوجة كيلفين المنتحرة التي تحمل اسم ريا، أي ابنه أورانوس (إله السماء) وجيا (ربة الأرض) ووالدة زيوس، بما عني، في ذهن كاتب الرواية على الخصوص، أن كل الأسئلة الوجودية، الحالية والمقبلة التي يطرحها الإنسان على نفسه ليست جديدة وإنما هي تضرب بجذورها في الماضي السحيق.

لكن هنا، إذا كان أندريه تاركوفسكي اختار أن ينطلق من هذه الأسئلة العميقة ليعطيها بعدا دينيا، فإن ستيفن سودربيرج اختار أن يعطيها قراءة تبسيطية وساذجة إلى حد بعيد تكاد تختزل الرواية الأصل في عنصر واحد هو أزمة العلاقة الزوجية في العالم المعاصر، بل ولا تصل حتى إلى ما عبر عنه أحد النقاد الفرنسيين حين قال (أنظر عند «بوزيتيف» المذكور في مكان آخر من هذا المقال، إنه يطرح سؤال «كيف يواصل الموتى عيشهم داخلنا؟» ويؤدي هذا الإختلاف الأساسي في القراءة إلى اختلافات أخرى، جمالية بالأساس، بحيث إذا كان تاركوفسكي عبر عن اختياراته عن طريق إيقاع بطيئ ممتد على قرابة ساعتين وخمسين دقيقة (هي مدة الفيلم) مزاوجا بين المشاهد الخارجية والداخلية وبين الأبيض والأسود معتمداً على حوارات قوية واحالات أدبية وفلسفية عميقة ومنهيا فيلمه بنوع من المصالحة بين الإبن (كيلفين) وأبيه، فإن سودربيرج اختار مدة أقصر (ساعة وخمسا وثلاثين دقيقة) وحوارات أقل وأقصر وأسهل إيقاعا

وأسرع نوعا ما ، لكن مع تطويقه بلقطات هي في معظمها متوسطة ومظلمة يغلب عليها اللون الأزرق أو البني وتضاء جانبيا بحيث يغيب تكوينها ، بما فيه وجود الممثلين ، في الظلم ، ويعسر تحديد الأمكنة في الزمان والمكان كما يعسر ضبط العلاقات القائمة بينها ، الشيء الذي يساعد على إزالة الحدود بين الواقع والحلم ، بين الحقيقة والخيال في ذهن البطل (وفي ذهن المتفرج أيضا) لذلك حين يعود هذا البطل إلى الأرض ، أو بتصور أنه عاد ، ويسأل زوجته التي يجدها أمامه في البيت ، هل أنا حي أم ميت؟ تقول له إنه لا ينبغي التفكير في الأمر بهذا النوع من المصطلحات «المهم هو أن كل أخطائنا قد غفرت لنا» هكذا تكون المصالحة قد تحققت هنا بين الزوجين فحسب (ضمن عالم ذري محدود مغلق) بعد أن عجز المخرج الأمريكي عن أن يجعلها مصالحة أكبر ، مع الذات مثلا ، وعبرها مع الكون والتاريخ ، علماً أن هذا النوع من المصالحات ضمن الفيلمين معالا يتم في الواقع وإنما يتم في بحر «سولاريس» المحيط الذي يعجز كل من اقترب منه عن العودة إلى كوكبه الأصلي ، الشيء الذي جعل تاركوفسكي ينهي فيلمه بلقطة تبتعد فيها الكاميرا بالتدريج إلى الخلف لتكشف لنا عن بيت كريس كيلفين الذي «تصالح» فيه مع والده وقد صار عبارة عن جزيرة معزولة وسط بحر متلاطم الأمواج .

بذلك يكون المخرج الأمريكي ستيفن سودربيرج قد أعطانا في فيلمه الثالث عشر مجرد نسخة باهتة وضعيفة من الفيلم الأصلي ، عاجزة حتى عن أن تكون علاقتها بهذا الأخير مماثلة لعلاقة ريا – النسخة بريا الحقيقية وهو أمر يمكن تفسيره بعناصر شتى ، منها عدم أخذ الوقت الكافي لإنجاز الفيلم (هو الثالث في ظرف أقل من سنة) وقيام مخرجه بمهام إضافية إلى جانب الإخراج (كتابة السيناريو وإدارة التصوير والمونتاج) إضافة إلى عدم قدرته على الحسم بين اختياراته الجمالية الخاصة والإختيارات التي يمليها عليه نظام الأستوديو ونظام النجم المرتبط به (الفيلم من إنتاج شركة فوكس ، ولعب دوري البطولة الرئيسيين فيه كل من «النجمين» جورج كلوني وناتاشا ماك إيلهورن .

سينما باريس
إبريل ٢٠٠٣

٣

سيفن نيكفيست

مصور «القربان»

أحمد الحضري (مصر)



سيفن نيكفست مصور «القربان»

نال فيلم «القربان» (السويد/ فرنسا/ انجلترا) جائزتين من جوائز لجنة التحكيم الرسمية لمهرجان كان عام ١٩٨٦ ، إلى جانب جائزتين أخريين من لجان تحكيم جانبية تكونها هيئات أخرى ، والجائزتان الرسميتان هما الجائزة الكبرى الخاصة للجنة التحكيم وجائزة أحسن إسهام فني ونالها مدير التصوير سيفن نيكفيست عن تصويره لهذا الفيلم ، والجائزتان الأخريان هما جائزة الاتحاد الدولي للصحافة السينمائية (فيرسي) لأحسن فيلم من أفلام الاختيار الرسمي للمهرجان ، وجائزة اللجنة المسيحية لأحسن فيلم «قال سفن نيكفيست» عن عمله مع أندريه تاركوفسكي .

«أنه يصنع أفلامه من خلال آلة التصوير ، وقد ضايقني هذا في البداية . وظننت أنه سيقوم بعملي ، وتحدثنا بصراحة حول هذا الموضـوع فأوضح أنه يبني مشاهده دائما بهذه الطريقة وكان



تاركوفسكي أثناء تصوير القربان مع سوزان فليتوود وسفن نيكفيست وارلاند جوزيفسون

بطبيعة الحال يثق بي تماما في كل ما يتعلق بالتصوير. انما كان يصمم الحركة وتحريك الممثلين خلال آلة التصوير.

وعندما كنا نطمئن «أندريه وأنا، على كل شيء من خلال عيوننا، كان كل شيء يمر بسهولة وبنظام جيد وبوضوح، وأصبحنا كشخص واحد، أنا وهو نواياه لم يعد هناك أي عقبات ولا أعصاب مشدوده بل مجرد الأعجاب والمتعة.

«لقد تعلمت أمرين مبكراً في مهنتي هذه، الأول هو قبول كل تحد ومواجهته بجرأة فلن يحدث أكثر من أن تفشل وليس هذا بالأكثر خطورة الأسوأ من هذا أن تكون خجولاً فسوف تكون النتيجة عملاً عاديا، والأمر الثاني والأكثر أهمية هو أن تتواضع فيما يتعلق بانجازاتك وأن تحترم رأي من تعمل معهم، لقد علمني (البرت شوايتزر) هذا، كنت أعمل فيلماً عنه وعن أعماله في أفريقيا وسار كل شيء في الاتجاه الخطأ، ولكنه أوضح لي أن التواضع يمكن أن يمنحك العزيمة والقوة الدافعة لكي تبدأ كل شيء من جديد.

ولهذا فإنني أحاول دائماً أن أكون صريحاً وأن أحترم غيري، إن العلاقات الإنسانية مهمة جداً، لا يجب أن تحاول ان نفرض أراءنا وأفكارنا على الغير، استمع وناقش حتى تصل إلى حل يرضى الجميع.

وبطبيعة الحال قد تكون أنت في قمة غضبك في داخلك، ولكن عليك أن تنتظر حتى يهدأ الغليان ومن أهم الأمور حيوية والتي يجب أن يحملها المصور معه دائماً فى حقيبته، هو قدرته على تكييف نفسه وأن يبحث أسلوبه وإن كان أسلوباً شخصياً في كل فيلم يتفق مع الأطار العام للفيلم الذي يعمل فيه.

«إن أفكار تاركوفسكي عن اللقطة تختلف عن أغلب المخرجين الآخرين»، إنه لا يقسمها إلى لقطات بعيده ولقطات متوسطة ولقطات قريبة. أن تكويناته غير تقليدية، إن آلات التصوير التي يستخدمها تتحرك، وممثلوه يتحركون، وهناك كمية من الحركة داخل مشاهده لها تأثيرها ووقعها الواضح.

«إننى أكافح دائما لأصل إلى التبسيط، وكلما كان كل شيء بسيطاً: توزيع الاضاءة وتحريك آلة التصوير كلما كان أفضل عادة، وكان هذا هو أحد الأمور التي اتفقنا عليها

تاركوفسكي وأنا. وإذا تذكرت ما مضى، هل حقيقة اختلفنا في الرأي حول أي شيء.

لقد كان تاركوفسكي يشجعنا دائماً ويجبرنا على أن نكون متفتحين للانطباعات الجديدة وأن ننطلق إلى ما وراء طاقاتنا، ولا ينطبق هذا علينا نحن فقط الذين شاركناه في صناعة الفيلم، بل ينطبق عليكم أيضاً يا من ستشاهدوا هذا الفيلم.

هذا الكلام الذي يقطر تواضعاً وعذوبه من هذا الفنان يضيف إلى قدرته وخبرته كأحد القمم المعدودة في مجال التصوير السينمائي في العالم أجمع، لقد كان سفن نيكفيست قديراً في كل جزئيات عمله في هذا الفيلم. كنت أحس وأنا أتابع عرض الفيلم في قاعة المهرجان أنني أمام عمل لا مثيل له فيما وصل إليه من مستوى، وكنت أتنبأ له بأحدى الجوائز في هذا الجانب بالذات، في الوقت الذي كنت ولا أخفي عليكم هذا لا أتنبأ للفيلم ككل أن يفوز بشيء، واتفق رأي لجنة التحكيم مع رأيي مرة، فنال الفيلم جائزة أحسن إسهام فني عن التصوير، واختلف رأي لجنة التحكيم معي مرة أخرى فنال الفيلم ككل الجائزة الكبرى الخاصة بلجنة التحكيم ومازلت عند رأيي.

لقد أبدع سفن نيكفيست في التعبير عن مصادر الإضاءة وتأثيرها على المكان والإحساس بالوقت من النهار أو الليل طوال مدة عرض الفيلم، سواء في الخارج في المنطقة الخلوية المفتوحة أمام البيت الخشبي الذي تدور فيه وحوله أحداث الفيلم جميعه وفي منطقة الأشجار وفي المنطقة التي تقع على شاطئ البحر، أو في داخل حجرات البيت الخشبي وما به من فتحات ونوافذ محدودة.

لقد بدت النتيجة وكان الأمر سهلاً، ولكنه السهل الممتنع بعينه، فالصعوبة هنا والأختبار الصعب أمام مدير التصوير أن الأحداث تدور صيفاص في منطقة شمالية يصل خط عرضها إلى الحد الذي يكاد ألا يختفي فيه ضوء الشمس طوال الـ ٢٤ ساعة اليومية، أن الشمس ترتفع في السماء قليلاً عند الظهر ثم تكاد لا تختفي.

وسفن نيكفيست من مواليد السويد عام ١٩٢٤ وبعد أن درس التصوير الفوتوغرافي تدرب كمساعد مصور سينمائي في السويد ثم في ايطاليا، إلى أن قام بتصوير أول فيلم سينمائي له كمدير تصويرعام ١٩٤٥ . ومنذ ذلك الحين قام بتصوير حوالي ٤٠ فيلماً روائيا إلى جانب

بعض الأفلام القصيرة. وأصبح سفن نيكفيست مديراً لتصوير أفلام انجمار برجمان.

بدأ من فيلم «نبع العذراء» (١٩٦٠) ومن هنا بدأت شهرته خارج السويد عن طريق العروض الخارجية لأفلام برجمان في جميع أنحاء العالم، وهكذا قام بتصوير أفلام من إخراج جون هيوستون، وريتشارد فلايشر ورومان بولانسكي ولويس مال وبول مازورسكي وآلان باكولا وبوب فوس وغيرهم.

وقام نيكفيست أيضا بتصوير أفلام للتليفزيون في ألمانيا الغربية وفي السويد، وقام بنفسه بإخراج ثلاثة أفلام روائية تم تصويرها في أفريقيا.

ونال سفن نيكفيست عدة جوائز من قبل، في السويد وفي الخارج، ففي عام ١٩٧٧ نال جائزة سيزار الفرنسية عن تصوير فيلم لويس مال «القمر الأسود» كما فاز بجائزة الأوسكار الأمريكية مرتين، الأولى عن تصوير فيلم برجمان «صرخات وهمسات» (١٩٧٣)، والثانية عن تصوير فيلم برجمان «فاني والكسندر» (١٩٨٤) كما نال أيضا عن فيلم «فاني والكسندر».جائزة التصوير من أكاديمية الفيلم البريطاني وجائزة نقاد السينما في نيويورك في العام نفسه.

ويقول سيفن نيكفيست:

أليس عدد مصابيح الإضاءة. وأندريه تاركوفسكي حساس جداً بالنسبة للضوء ولكنه أكثر اهتماماً بالفيلم نفسه وبالحركة داخله، ولم ألتق من قبل بمثل أسلوبه في الإخراج. أنه لا يعبر عن نواياه بالنسبة للمشاهد دون أن يتلمس طريقه خلال آلة التصوير، هو الذي يجعل الفيلم مؤثرا. ، على العكس أنت تخلق جواً بأقل عدد من مصابيح الإضاءة، ان ضوء الشمس موجود طوال الوقت، ولكن بنسب مختلفة، وقد أجاد نيكفيست التعبير عن هذا الوضع والمحافظة عليه طوال الوقت، سواء في الخارج أو الداخل وسواء بالنهار أو الليل».

نشرة نادي سينما القاهرة

١٩٨٦

سنة مع تاركوفسكي

ميشيل لبرســز يلووســكي

ترجمة محمد هاشم (مصر)

٤

سنة مع تاركوفسكي

كان الظلام شديد الحلكة تلك الليلة من تموز/ يوليو التي بدت وكأنها لن تمضي والزمن ربما يكون قد توقف فقط الموسيقى التي كانت تنساب من راديو السيارة والصوت الرتيب للمحرك كانا يدلان على أن الوقت ينسل.

وجدت محطة شالون سور مارن للسكة الحديد في الوقت المناسب كنت ممسكاً بالكتاب الذي أخذه إلى أندريه وحقيبة ظهري الصغيرة، دخلت العربة وأنا أزفر بارتياح وطلبت من المحصل أن يوقظني في شتوتجارت، وبدأت أقرأ في الكتاب الآخر الذي كان معي كان سيرة ذاتية بونويل، وأردت أن أحكي عنه لأندريه شعرت بالنوم بعدما عرفت أن بونويل العجوز كان مخاتلاً أفاقاً، يتناول شرابه الثاني من المارتيني قبل الساعة المحددة لهذه الطقوس الخداعية، توفه من هذا النوع الذي يشبع الرغبة في الضحك تلك التي كانت مميزة للسنة التي تعاونت فيها مع تاركوفسكي.



تاركوفسكي مع ليز لوسكي أثناء مونتاج «القربان»

شتوتجارت في ضوء الصباح كانت بشكل رئيسي مجرد لمحات في مرآة الرؤية الخلفية كنت في عجلة للوصول إلى تاركوفسكي لأعانقه، وفي تلك العجلة البهيجة جاءت ذكريات قيادتنا السيارة عبر ألمانيا الغربية في سبتمبر ١٩٨٥ كنا نقود بسرعة فائقة كانت تقريباً غير معقولة، وكانت السيارة مشبعة بموسيقى باخ وأرمسترونج وستيفن ووندر، بينما تتحدث عن الإيمان والسياسة وكل تلك الأشياء التي جعلتنا قريبين كل منا إلى الآخر وبعد خمسة أشهر من العمل الشاق في غرفة المونتاج، كان بإمكاننا أن نترك الهم والقلق أثناء أسبوع رحلتنا من ستوكهولم إلى فلورنسا وقد خدمنا طريق ألمانيا السريع الأوتوبان كصالون فني حيث كان الأستاذ – وقد وجد مستمعاً ممتناً ومتلهفاً – يهاجم موضوعات في الفن والحياة، وأحياناً يميع معالم الخط الذي يفصل بين الفن والحياة بين الأشياء الأخرى تحدثنا عن كونراد، الذي في مقدمة واحد من كتبه يبحث في مهام الفن، قال فيه إن البدايات الفعلية للعمل الفني تعني قطع الروابط بين الاندفاع الذي لا يرحم للزمن وأطوار الحياة العابرة، أن توقظ في قلب القراء وعيهم بالمجتمع الآتي لغز وجودنا، ولا يقينية الحياة، هذه مهمة الفنان التي يجب عليه تنفيذها بشكل صارم، باجتهاد وإتقان وفي وعي وإحاطة وبذا يمكن وصف شريحة الزمن المعطاة بإخلاص قدر الإمكان بدأت أفكر مليا في هذا الموضوع أثناء عملي مع أندريه الذي كان دقيقاً جداً في وصفه للشخصيات علاقاتهم البيئة التي كانوا يعيشون فيها الطبيعة، الضوء الملازم لأيامهم ولياليهم مطامحهم، ومطالبهم الأخلاقية.

آنئذ كان أندرية يعلق أن الواحد يجب أن يستسلم لهدفين رئيسيين في الفن، أولهما الحقيقة وتعميم الأفكار– بدون نسيان، على أية حال، أن صدق الواقع ليس دائماً هو صدق الفن في كل مرة.

بذلت كل جهد ممكن في عدم إضاعة أي وقت كنت مسرعا لمقابلة أندريه. وصلت المصحة في التاسعة والنصف صباحاً ممتلئاً بالتوقع السعيد للمقابلة الطويلة التي تنتظرني كانت المباني على الموضة كما وصفها أندريه باستخفاف، فهو لم يكن يحتملها، كان المكان كله يشبه ثكنات معاقبة إلى حد كبير للرواد الشباب الذين كانت حياتهم محرومة من تصميمات أفضل، كل شيء كان موظفاً في تلك المجموعة من الأشكال البلاستيكية الكئيبة، كانت الفكرة المريحة هي أن للمصحة سمعة جيدة في الرعاية الطبية وأنها كانت مفيدة في تحسين حالة وصحة المرضى.

عندما وصلت إلى غرفته ، كان الأستاذ في السرير ، بالطبع ، يتحدث في التليفون مع كبير أطبائه البروفيسور شوارتزينبيرج في باريس ابتسم ، أشار إلي كي أجلس على كرسي ، ودعاني إلى خدمة نفسي تناول قطعة من الكيك في مرضه ، كانت سماته بادية بالكامل في عينيه ، سودهما كالفحم ، لمعتهما شيطانية ، تتحركان دائماً ، في منتهي الحيوية في اللحظة التي وضع فيها سماعة التليفون ، وسيل من العناق والقبلات ، وأسئلتي ، كيف تشعر الآن ، أتحتاج إلى شيء هل لديك شيء تقرؤه ، كنت سعيداً لأنني أتحدث إليه وجهاً لوجه ولأنني أراه مرة أخرى أخرجت الكتاب من حقيبتي ، تاركوفسكي أفكار عن العودة للوطن مختارات جديدة من عمله الذي كان قد نشر مباشرة قبيل أخذي لإجازتي لم يكن يعلم شيئاً عن الكتاب وكان سعيداً جداً برؤيته لم يكن أندريه من هؤلاء المعجبين بأنفسهم الجامعين لقصاصات الصحف لكني رأيت هذا الرضا الذي أضفاه عليه هذا الكتاب ، وإدراكه أن عمله قد تم استيعابه وفهمه .

لم يكن يهتم كثيراً بالحفاظ على علاقات جيدة مع وسائل الإعلام ، وكان من النادر جداً أن يعطي مقابلات يختار لها الصحفيون فقد كان يجد أسئلتهم متسمة بالغرور والحذلقة مزعجة بوضوح استثناء وحيد في هذه القاعدة كان المقابلات التي تحدث فيها عن نفسه وزوجته عندما ظلا لأربع سنوات منفصلين عن طفلهما ، وقد افتقد تاركوفسكي ابنه أندريوشكا بشدة وقام بإهداء فيلم القربان إليه .

أخبرته على الفور عن معاركي مع المعامل الفرنسية لضمان جودة كافية لنسخ «القربان» الموجهة إلى الأسواق الناطقة بالفرنسية . كان أندريه يطلب بإلحاح أقصى درجة وأدق جودة في الأداء وفي التكنيك ، حتى أثناء الفترات السيئة من مرضه ، أتذكر الشهور الثلاثة الأخيرة من تعاوننا ، عندما اضطر إلى أن يتركنا نكمل شريط الصوت وفقاً لما صممه كان متواجداً أثناء عملية الدوبلاج أي إعادة تسجيل أصوات كل الممثلين ، ما عدا أثناء الدور النسائي الرئيسي ، الذي كان بصفة خاصة دوراً صعباً ، النسخة الأصلية تم تسجيلها بالإنجليزية بصوت سوزان فليتوود ، وإعادة تسجيل الصوت في النسخة السويدية لم يكن فيها مشاكل كثيرة ، ما عدا مشهد هستيريا البكاء الصيحات المخنوقة ، الصرخات المبهمة كانت إعادة تسجيله بنفس نبرة الصوت قد أثبتت أنه من المستحيل تكرار المشهد مرة ثانية بنفس «الحرارة» باستخدام ممثلة أخرى ، وقد وجد أندريه ممثلة شابة صوتها صوت سوزان فليتوود ، الأمر الذي سمح لنا باستخدام جزء من شريط الصوت الأصلي للمشهد على الأقل .

لم يكن عنده للأسف، وقت لتوجيه الممثلة، قمنا نحن بذلك بمعرفتنا وفي عجلة كبيرة. حتى يمكن في منتصف يناير ١٩٨٦ عرض الحوار التزامني الكامل للفيلم على أندريه، وقد حدث في باريس بعد ذلك أن ولأول مرة التقيناه طريح الفراش، كان من الواضح أن المرض قد سحقه، لكن في اللحظة التي بدأنا نناقش فيها الفيلم وأدرنا الفيديو، إتكأ الأستاذ على وسادته واستأنف دوره المهني، تيارات من الطاقة فجأة تدفقت فيه، كنا كلنا سعداء لرؤيته في حالة ذهنية جيدة أعطانا في الساعات العشرة التي عملنا فيها كل التعليمات النهائية للمرحلة القادمة من العمل.

بعد العودة إلى ستوكهولم، وبعد حديثي مع إرلاند جوسيفسون قررت الإتصال بأندريه واقترحت أن تقوم بالدور ممثلة أخرى. كان قراره واقعياً وفورياً. كلما كانت هناك فرصة للتحسين، يجب أن تأخذها دون تردد، لذا فقد احتاجت إعادة تسجيل الصوت الخاص بهذا الجزء إلى ثلاث ممثلات ولدرجة أنني نفسي ليس بمقدوري أن أجزم الآن بأية عبارة أو كلمة أدتها أيهن كلهن كن متجانسات مع شخصية أدلياد.

ذهبت إلى باريس أربع مرات علي وجه الحصر، لأعرض نتائج العمل على الأستاذ، كنا في سباق ضد الزمن لإكمال الفيلم، مرضه جاء فجأة، لم يكن أي فرد منا مستعداً له، لم يكن عند أي منا أدني اعتبار لأي شيء مأساوي عرفت هذا في ديسمبر/ كانون الأول ١٩٨٥ فهو لم يكن يشعر بأنه في صحة جيدة وكان قد قام بعمل فحص طبي شامل، لكنني اندهشت عندما في ليلة عيد الميلاد، قبل الرحيل لفلورنسا، طلب مني أن أخذه إلى المطار، في الطريق، بدأ يملي على النسخة النهائية لشريط الصوت المصاحب وطلب مني أن أغير إهداء الفيلم إلى «إلى ابنى أندريوشا» الذي أتركه ليقاتل بهذه الطريقة» بهذا النص.

تجاهل أسئلتي، وقال ببساطه أنها ربما لا تكون هناك إمكانية لعودته إلى ستوكهولم بعد الكريسماس وكلفني بأن أتولى إنهاء الفيلم «أحضره لي في إيطاليا» هذا ما قاله. وفي اليوم التالي للكريسماس علمت أن أندريه مصاب بالسرطان.

حشدنا كل مواردنا لإنهاء الفيلم بالتحديد تماماً كما أمرنا أندريه، كي نحصل عليه جاهزاً لنريه له ولأجل ذلك فقد كان بأكمله وبلا نقاش فيلماً تاركوفيسكياً.

لكنه في هذا اليوم من يوليو/ تموز ١٩٨٦ في ألمانيا، بدا متعافياً، وأمامه فترة للتحسن وكانت معنوياتنا مرتفعة، تمزح كما كنا من قبل، قلت له بعض الأسرار الشخصية عن بونويل، الذي كان أندريه معجباً به وكان يرغب دائماً في مقابلته وبلغتي الروسية العرجاء ترجمت له مقطعاً من التقدم في العمر، الذي فيه ينعي بونويل فقدانه الشهية واعتزاله وتخليه عن تجاربه في ضوء الحياة الطويلة التي خلّفها وراءه.

تناول أندريه الكتاب المقدس الذي كان موضوعاً على منضدة صغيرة بجانب سريره وقرأ من سفر الجامعة . . باطل الأباطيل، قال الجامعة، باطل الأباطيل، الكل باطل.

ما الفائدة للإنسان من كل تعبه الذي يتعبه تحت الشمس؟ دور يمضي ودور يجيء والأرض قائمة إلى الأبد والشمس تشرق والشمس تغرب وتسرع إلى موضعها حيث تشرق . . العين لا تشبع من النظر، والأذن لاتمتلىء من السمع، ما كان فهو ما يكون والذي صُنع فهو الذي يصنع، فليس تحت الشمس جديد.

إن وجد شيء يقال عنه، انظر، هذا جديد فهو منذ زمان في الدهور التي كانت قبلنا.

(النص ليس سيئاً على الإطلاق، لقد قلت لك) - قال المايسترو وبالنسبة لاستجابة عقلي الدنيوي فإن النص ذو وقع هابط ينزع إلى نغمة حزينة وأحياناً يبدو وجودنا على الأرض مفتقراً إلى الغرض وجاءت إجابة أندريه السريعة اللاذعة في سرعة البرق إن حياتنا هنا ليست بهذه البساطة التي تجعلنا نصنفها ونضعها في هذا المنظور الأحادي أخذ يقلب عدة صفحات أخرى ثم استأنف القراءة: النور حلو، وخير للعين أن تنظر الشمس، ولأنه . .

إن عاش الإنسان سنين كثيرة فليفرح فيها كلها، وليتذكر أيام الظلمة لأنها ستكون كثيرة كل ما يأتي باطل، إفرح أيها الشاب في حداثتك، وليسرك قلبك في أيام شبابك، واسلك في طريق قلبك وبمرأي عينيك، واعلم أنه على هذه الأمور كلها يأتى بك الله إلى الدينونة.

لعب الدين دوراً هاماً في حياة تاركوفسكي، وكان دائماً متشوقاً لمقابلة الناس المتدينين، ليناقش معهم مشاكل الايمان، موضوع واحد تناقشنا فيه مراراً هو الحياة وإيمان أحد عماتي. أثناء فترة مرضه، اكتسب أندريه كثيراً من القوة من وجهة نظرها الخبيرة بالناس والحياة، لقد ترك دعمها الروحاني وانعكاس تدينها علامة جليلة على حالة أندريه النفسية. بعد الانتهاء من

الفيلم تلقيت منه «بوستر» مهُدي إلى عمتي. أعطاه لامرأة لم يقابلها أبداً لكن كان يعرف أنها كرست له العديد من صلواتها.

اعتقد أندريه أن الناس فقدوا في هذه الأيام القدرة على الصلاة وأن هذا هو الدليل على فقرنا الروحي وكان كثيراً ما يشعر بالرغبة في عمل فيلم يستند إلى نصوص الكتاب المقدس، لكنه اعتبر نفسه رجلاً ضئيل الشأن إزاء التصدي لمحاولة ضخمة كهذه. من إذاً غيره. رغم ذلك، كان يمكن أن يحاول هذا؟ جئنا نتأمل مستقبلنا.

فيلم أندريه الثاني كان من المفترض أن يكون «هوفمانيانا» عن سيناريو قديم كان قد كتبه في الإتحاد السوفيتي، ومعظم السيناريوهات الكاملة قد كتبها تاركوفسكي بينما كان في الاتحاد السوفيتي، خلال عشرين عاما، وقد سمح له أن يعمل هناك خمسة أفلام فقط فكرس بقية وقته للتدريس في مدرسة السينما وفي كتابة السيناريهوات لقد خططنا للبدء في «هوفمانيانا» في خريف ١٩٨٦ وفي الوقت الذي كان يعمل فيه أندريه في نص هاملت.

كان عملاقاً في العمل، كان مشتاقاً للعمل بجدية وللعمل بكفاءة، كان مدركاً لعبقريته لكنه كان دائما يقول إن العبقرية واحد في المئة موهبة وتسعة وتسعون في المئة عمل كان رجلاً منضبطاً بدرجة كبيرة يكره الفوضى التي اعتبرها مشتتة في عمله، وكان لا يأتي إلى المجموعة لإعداد المشاهد إلا بعد استعداد كبير، أنا نفسي أتصرف بشكل عقلاني لكن غالباً ما وجدت مشقة في مجاراة هذه السرعة والبراعة أو الكفاءة – التي لن نقول بصددها أن تاركوفسكي كان يكلف مساعديه بمطالب غير إنسانية. لكنني أذكر هذا لإعطاء فكرة عن إيقاعة وأن الفريق بكامله كان سعيداً بالالتزام بهذا الإيقاع، عبقرية تاركوفسكي لاترجع فقط إلى المسائل الإبداعية، أيضاً كانت واضحة في مجال حرفته التقنية التي لها أهمية كبيرة في الإنتاج السينمائي باعتبار ميله إلى الكثافة التقنية. أمتلك تاركوفسكي معرفة عملية ونظرية بالسينوجرافيا، وكان يعرف أن تصميم المشاهد كان مهماً بصفة جوهرية في إبداع الشخص للغته الفنية.

قراراته الخاصة بتصميم تصوير المشاهد كانت تتخذ بعد فترات من التركيز العميق ومناقشات عديدة مع آنا آسب (المخرج الفني) وتعاونه مع إنجر بيرسون الذي كان مسؤولاً عن تصميم الملابس أثبت أن لتاركوفسكي انتباها مشابها لملابس الممثلين. كان البحث عن الأشكال والألوان صعباً. للإستقرار عليهابصورة نهائية. كان القاسم المشترك لكل تلك

المجهودات الهدف الحدسي لتجسيد رؤيتنا الخاصة. كانت مسألة خضوع ديناميكي للأفكار الجديدة فورأن تخطر في البال.

تمكن من مراقبة النظام في العمل أثناء التحرير احتوي «القربان» على حوالي ١٢٠ مشهداً محذوفاً، لكن كل واحد منها كان عرضة للفحص النقدي العميق، حيث أن تحرير الفيلم لم يكن يعني متابعة مجموعة متفق عليها من المفاهيم بشكل أعمي، إنما كان يعني عملاً إبداعياً منفذاً ضمن محاور رؤية ثابتة وضمن الديناميكيات الداخلية للمادة، كانت المحافظة على هذه المحاور شرطاً للتوصل إلى الرؤية الفنية لتاركوفسكي، وكان عدد اللقطات المحذوفة لا يعطي عن مدى الصعاب التي تمت مواجهتها أثناء العملية.

في باديء الأمر، كان الفيلم ١٩٠ دقيقة المعالجة الإضافية له أنقصت ٤٠ دقيقة لكن المشهد الوحيد الذي أزيل بالكامل كان هذا الذي يكتب فيه اليكسندر خطاباً إلى أسرته والتقطيع الآخر في مشاهد ظلت في الفيلم السينمائي هو وحده الفن الذي يمكن أن يستخلص الواقع في بعده الزمني، بحرفيته.

الفيلم هو زمن فسيفسائي، وفي مقابل هذه البنية تأتي البقية من عناصر الفيلم وهي الممثلون، حيث الاختيار يكون كيفياً من جانب صانع الفيلم، كان أندريه حاضراً في كل الأوقات أثناء العمل في تصميم المشاهد، الملابس والتحرير لا يدع مجالاً للصدفة أو الارتجال.

نفس التفاصيل ميزت عمله مع سيفن نيكفست تكوين الإطار، تحركات الكاميرا، الخ، كانت جميعها في الغالب في قبضة تاركوفسكي كان أول من يشغل الكامير ويصحح أدوار الممثلين في ضوء ما يراه أمامه. بالنسبة لنيكفست، كان هذا يعني طريقة جديدة في العمل، وقال لي أن هذا سبب بعض التضارب مع المخرج حتي أدرك أن هذا التتبع الدقيق لصور الكاميرا لا يعكس بأي حال شيئاً من عدم الثقة بالنفس ولكنه كان في الحقيقة طريقة تاركوفسكي في العمل.

إنه أيضاً تعبير عن أنواع من متطلبات تاركوفسكي التي صنعها بنفسه وألزم نفسه بها والتي لم تؤثر بأي حال من الأحوال على تصريحه بأن الاعتماد في «القربان» كان على العمل الجماعي.

تحدثنا عن مشاكل الفيلم، عن صناع الفيلم وعن السينما الأمريكية. أخبرت أندريه عن حفل العشاء الذي أقامه شريكنا الفرنسي في الإنتاج أناتول دومان حيث قابلت إيليا كازان ورومان بولانسكي وخرجت بالإنطباع أن الأفلام التي صنعها هذان المخرجان العظيمان كانت انعكاساً واضحاً لشخصيتيهما، هكذا كان بولانسكي يحكي النوادر والحكايات بخفة ظل، سواء كانت الحكايات حقيقية أو مصطنعة بينما كازان يرغب من وقت لآخر في أن يتذكر بجلال ويحلل عظماء عالم السينما، كان أندريه يستمع إلى كل هذه الأخبار باهتمام.

طبعاً بدأنا نتحدث عن السينما الأمريكية هو لم يكن يعتبر نفسه من ضمن المعجبين بها، كان كأوروبي شاعر بجذوره، أندريه كان متواجداً في أمريكا من قبل لكنه لم يشعر أبداً بالراحة هناك، كره صناع الأفلام التجارية ولم يكن يتعامل مع الفيلم كسلعة مطلقاً وبالنسبة له، كان الفيلم فناً، بكراً وخالياً من أية أثقال أو تقاليد متحجرة، وكان يشعر بالأسف على صناع السينما الأمريكان الموهوبين الخاضعين للتسلط التجاري وقليلون في رأيه، كازان، على سبيل المثال الذين استطاعوا مقاومة هذا الضغط.

جذور تاركوفسكي الأوروبية لم تستطع البقاء بعد استشراء هذا النوع من الاغتراب الفني كان أندريه على الصعيد الأدبي وريثاً لدوستويفسكي، وتشيكوف، وتوليستوي وبوشكين بالنسبة لرؤيته الذهنية، كان يقتدي بأمثال روبلوف ثيوفان اليوناني، ليوناردو أو بيرو دي لافرانشيسكا تاركوفسكي حلقة في سلسلة الثقافة الأوروبية العظيمة بحث عن الإلهام أيضاً في شعر وموسيقى الشرق الأقصى وكان يحلم بالذهاب للهند واليابان كان أندريه دقيقاً في قراءاته وفي اختياره الأعمال الفنية التي أحاط نفسه بها، كان مهموماً بشأن التلوث الثقافي الذي أخذ يغمرنا يومياً بجبال من القمامة كان حكمه أقل حدة على عالم السينما وبالفعل شاهد الكثير من أفلامها بالرغم من أن تقييمه لها كان صارماً. كانت العقول المبدعة التي تحدث عنها في أغلب المرات بيرسون وأنتونيوني، وفلليني، وكوروساوا، وواجدا، وزانوسي، وبيرجمان.

بهذه المناسبة أتذكر حادثة في نوفمبر / تشرين الثاني ١٩٨٣، عندما كنا أندريه وأنا نشاهد معرض بوسترات الفيلم في «بيت الفيلم» في ستوكهولم لاحظت وجود بيرجمان الذي لم يكن تاركوفسكي قد قابله مطلقاً بالرغم من أنهما كانا يريدان أن يتقابلا، لاحظته يخرج من إحدى دور السينما هناك في هذه المرة، كانت المقابلة تبدو طبيعية جداً لدرجة أن كانت تقريباً حتمية

الحدوث كان بمقدور الرجلين أن يرى كل منهما الآخر من مسافة حوالي خمسة عشر متراً الذي أثار دهشتي، كل منهما استدار للخلف، بحدة كما لو كان يؤدي أحد التمرينات التي يتقنها جيداً، وكل سار في طريقة المنفصل، ولم يتقابلا أبداً ثانية. وهكذا انصرف اثنان من عظماء هذا العالم دون أن يتلامسا.

باختصار نعود إلى تسلسل الأفكار الذي قطعه هذا التذكر، كونه دقيقاً جداً بخصوص اختيار عناصر بيئته المحيطة الخاصة هذا أثرى عنده التجربة الروحية، ومثل هذه الصلة مع الفنانين العظام خلال عملهم أتاحت الحوار وتبادل المشاعر والأفكار وساهمت في تكوين خيال أندريه الخصب. هذه العناصر كوّنت العدسة التي مكنته من رؤية الواقع التي كان يقوم بوصفها وخلفها في نفس الوقت.

ذكريات من هذا النوع جعلتنا مشغولين حتى نهاية هذا الصباح من يوليو/ تموز قدم للرجل المريض وجبة غذاء من حساء رمادي مع بعض الحبوب الرمادية وقطعة من اللحم مطهوة جيداً أعطاني أندريه غمزة تآمرية وابتسم من تحت شاربه المشّب المتساوي، وعندما ذهبت الممرضة لوح بيده بإذعان على ذلك الغذاء الذي لا يمكن بأي حال أن يدعي وجبة بإشارة نهائية، دفع الأطباق بعيداً عن الأنظار وكان بمزيج من الحزن والأمل أن اقترحت ذهابنا إلى فرنسا، فقط ستون كيلو مترا بعيداً، لشريحة لحم مناسبة تلألأت عيون أندريه، لكنه رأى في الظروف الحالية أنه ليس في استطاعة مريض تحمل مثل هذا الإسراف كما لو كنا نعوض عن وجبة الغذاء التي ضاعت أخذنا نتذكر سمك شيمي النيء غير المطهي الذي اعتدنا الاستمتاع به في مطعم كوري في ستوكهولم.

كانت «طقوس العربدة الطهوية» جزءاً من وقتنا الحر أثناء عملنا معاً، بالقدر الذي سمحت لنا به جداول مواعيدنا، وكانت تصل إلى قمتها هناك في إيطاليا حيث العثور على ريستوران جيد ومع ذلك بسيط أمر ليست فيه أية مشكلة.

وقد تصادف حدوث بعض المونتاج في فلورنسا، حيث الأستاذ، مواطن شرفي لهذه المدينة، وقد اعتبرها وطناً جديداً، وكانت غرفة المونتاج في المبنى الذي يقيم فيه تاركوفسكي، وفي الوقت نفسه، كانت زوجته، لاريسا، تدير نواحي حياتهما العملية فهي تقوم بإعداد البيت للانتقال إليه عندما يكون ابنهما أندريوشا الذي طال انتظارهما له قادراً على الانضمام إليهما،

لاريسا امرأة غير عادية طاقتها التي لا تنفذ ساعتدهما في التغلب على العقبات قبل وبعد تركهما موطنهما ، كانت لاريسا تفعل كل شيء تستطيعة لمساعدة الأستاذ في عمله ، وأندريه كان يقدر قوتها الروحية التي دعمته أثناء سنواتهم الخمس والعشرين معاً ، كان بيتهما يحمل علامات مشاعرهما الفنية ، وقد وجدت بعض تجاربهما المشتركة طريقها لأفلام أندريه ، والدليل على ذلك إيجاد بيت من قبل إلكسندر وأدليدا في «القربان» إنها قصة بيت تاركوفسكي الريفي (الداتشا) ، الذي خلفوه وراءهم في الاتحاد السوفيتي .

كانت نزهة بعد الظهر حول المصحة مقدسة عند أندريه ، وفي أثنائها ، كنا نتحدث عن الطبيعة المعقدة للحب الموصوفة في «سفر أيوب» الحب الذي خضع لمثل هذه الاختبارات ، في المعاناة ، وفي نفس الوقت كان هو الحب الذي يولد الألم والبؤس والتعاسة .

كان المشي يستغرق حوالي خمسة وأربعين دقيقة ، نقطع خلالها ما يقرب من ثلاثمائة متر ، وكنا نتوقف للراحة على المقاعد المبعثرة فوق المساحات الخالية وعند هذا فقط أدركت كم صار أندريه ضعيفاً المرض نفسه في هذه المرحلة لم يكن منذراً بسوء ، كان يبدو أن الخطر قد زال ، وتفاصيل الخطط التي كان يضعها أندريه كانت تفصح عن الحماس المتفائل بالمستقبل وبحالته الصحية . أنهكه مجهود المشي ، فاستلقى أندريه في فراشه وتناول الكتاب المقدس . ليقرأ ثانية من سفر الجامعة ، لكل شيء زمان ، ولكل أمر تحت السماوات وقت وللولادة وقت وللموت وقت وللغرس وقت ولقلع المغروس وقت ، للبكاء وقت وللضحك وقت ، وللنوم وقت وللرقص وقت ولتفريق الحجارة وقت ولجمع الحجارة وقت .

«هل تتذكر» ، قال أندريه «إنني أردت لفيلمنا أن يحمل عنوان «لتفريق الحجارة وقت ولجمع الحجارة وقت» إنه إلى حد ما ليس له وقع حسن في اللغة السويدية» تمدد تاركوفسكي ناظراً إلى الأيقونة هناك على حائط غرفته في المصحة ، همهمة الغابة وأصوات السنونوات حلت محل صوت كلماته بعد فترة استأنف قراءته ، للمعانقه وقت ، وللانفصال عن المعانقة وقت ، وللكسب وقت ، وللخسارة وقت ، وللصيانة وقت ، وللطرح وقت ، وللتمزيق وقت ، وللتخبيط وقت ، وللسكوت وقت ، وللتكلم وقت وللحب وقت ، وللبغضة وقت ، وللحرب وقت وللصلح وقت .

فأي منفعة لمن يتعب مما يتعب به؟

قد رأيت الشغل الذي أعطاه الله بني البشر ليستغلوا به ، صنع الكل حسناً في وقته ، وأيضاً جعل الأبدية في قلبهم التي بلاها لا يدرك الإنسان العمل الذي يعمله الله من البداية إلى النهاية .

وضع أندريه الكتاب المقدس جانباً ، جذب البطانية ، وراح يُملس عليها في آلية ورتابة ، وخيم الصمت ثانية لم يكن صمت الفراغ ، كان صمتاً مليئاً بالتأمل العميق .

جلسنا في الصمت لعدة لحظات ، وكان دخول الممرضة ، حاملة الشاي وبعض البسكويت مع دواء أندريه ، هو ما أعادني إلى الحقيقة المحزنة ، التي تتحرك على إيقاع وجودها الخاص أخذت الممرضة طبق الحساء الذي أبعده أندريه ، تمنت له ليلة طيبه وأردفت على الفور بسؤال عما إذا كان محتاجاً لشيء – كانت كلماتها كلها خليطاً من الألمانية ، والإيطالية ، والإنجليزية أومأ أندريه برأسه ، وفي نفس الوقت قال بالروسية لي بأن الشيء الوحيد الذي كان يحتاجه هو الذهاب إلى إيطاليا ، كانت الراحة تبدو غير ضرورية .

عندما حان وقت رحيلي كان الظلام قد حل تعانقنا وقبل كل منا الآخر ، قائلا «أراك قريبا في إيطاليا ، وكانت هذه آخر مقابلاتنا في ٢٦ يوليو/تموز ١٩٨٦ .

فاذكر خالقك في أيام شبابك ، قبل ما ينقصم حبل الفضة ، أو ينسحق كوز الذهب ، أو تنكسر الجرة على العين ، أو تنقصف البكرة عند البئر ، ليرجع التراب إلى الأرض كما كان ، وترجع الروح إلى الذي أعطاها .

باطل الأباطيل ، قال الجامعة: الكل باطل .

في يوم جنازته ، في كنيسة القديس ألكسندر نيفسكي في باريس ، كنا نحمل الشمع ونسوق تحيات الوداع للفنان العظيم ، أشعل القس شمعته وأرسل لهبها إلى الناس الواقفين في الصف الأمامي .

وهم بدورهم تناقلوا اللهب ، لكي يتم تتويج كل الشموع في النهاية بالأضواء الصغيرة الراقصة التي صنعت سلسلة من ذكرياتنا الخاصة بأندريه تاركوفسكي .

ستوكهولم **في ٢٦ يناير ١٩٨٧ – سينما باريس**

الفهـــرس

مقـــدمه ٣

الباب الأول: حياته وعالمه ١٣

١ – قوة الروح وصلابة الموقف ١٤
د. محمد قارصلى (سوريا)

٢ – محاولة للأقتراب ٤٣
برهان شاوي (العراق)

٣ – فعل إيمان وقصيدة شعر ٥٧
ابراهيم العريس (لبنان)

٤ – كتاب مايا زروفسكايا ٧١
أمير العمري (مصر)

الباب الثاني: كتابات ٧٧

١ – كتاب النحت في الزمن ٧٨
أمير العمري (مصر)

٢ – دستويفسكي في السينما ٨٥
ترجمة ياسر عبد اللطيف (مصر)

الباب الثالث: محاورات ٩٣

١ – عن أندريه روبلوف ٩٤
ترجمة يوسف شريف رزق الله (مصر)

٢ – عن حنين ١٠٧
ترجمة على كامل (العراق)

٣ – حوار أخير ١١٩
ترجمة مي التلمساني (مصر)

الباب الرابع: عن الأفلام ١٢٧

١ – طفولة ايفان (جان بول سارتر) ١٢٩
ترجمة جورج طرابيش (لبنان)

٢ – أندريه روبلوف ١٣٩
سمير فريد (مصر)

٣ – سولاريس ١٥٣
سمير فريد (مصر)

٤ – المرآه ١٦٥
وليد شميط (لبنان)

٥ – ستالكر (فيراشيتوف) ١٧١
ترجمة مجلة الفيلم السوفيتي

٦ – حنين ١٧٧
خميس خياط (تونس)

٧ – القربان ١٨٣
محمد رضا (لبنان)

الباب الخامس : فنانون وكتاب ١٩٣

١ – ستانسيلاف ليم مؤلف «سولاريس» ١٩٤
هناء عبد الفتاح (مصر)

٢ – سودربرج يعيد إخراج «سولاريس» ٢١١
صطفى المسناوي (المغرب)

٣ – سيفن نيكفيست مصور «القربان» ٢١٩
أحمد الحضري (مصر)

٤ – سنة مع تاركوفسكي (ميشيل لبرسزيلووسكي) ٢٢٥
ترجمة محمد هاشم (مصر)

صدر في هذه السلسلة

الرقم	العنوان	المؤلف	الشهر	السنة
(١)	كليوباترا في السينما	تأليف .. د. طاهر عبد العظيم	فبراير	٢٠٠٢
(٢)	روائع مهرجان كان	إعداد .. سمير فريد	ابريل	٢٠٠٢
(٣)	في ذكرى سعاد حسني	إعداد .. سمير فريد	يونيو	٢٠٠٢
(٤)	محاورات سمير نصري مع نجوم السينما العربية	إعداد .. سمير فريد	سبتمبر	٢٠٠٢
(٥)	سينما العالم الثالث والغرب	تأليف روي آرمز - ترجمة آبية الحمزاوي	اكتوبر	٢٠٠٢
(٦)	رائدات السينما في مصر	الباحث .. مجدي عبد الرحمن	نوفمبر	٢٠٠٢
(٧)	محاورات سمير نصري مع نجوم السينما المصرية	إعداد .. سمير فريد	نوفمبر	٢٠٠٢
(٨)	السينما في عالم نجيب محفوظ	الباحث .. مصطفي بيومي	ديسمبر	٢٠٠٢
(٩)	نجيب محفوظ في السينما المكسيكية ...	تأليف .. د. حسن عطية	ديسمبر	٢٠٠٢
(١٠)	تاريخ السينما التسجيلية	الباحث .. ضياء مرعي	يناير	٢٠٠٣
(١١)	عزيزي شارلي	تأليف .. كامل التلمساني	فبراير	٢٠٠٣
(١٢)	صورة المرأة المصرية في سينما التسعينيات	الباحثة .. إحسان سعيد	مارس	٢٠٠٣
(١٣)	شكسبير بين السينما والباليه	مجموعة باحثين	ابريل	٢٠٠٣
(١٤)	أندريه تاركوفسكي في النقد السينمائي العربي	إعداد .. سمير فريد	مايو	٢٠٠٣